

Università degli Studi di Napoli Federico II. Dipartimento di Architettura
Dottorato di ricerca in Architettura XXXI ciclo. Area tematica: Storia e Restauro

Il'ja Golosov (1883-1945)

Un architetto sovietico tra le avanguardie e il realismo socialista



Ph.D. student Federica Deo
tutor: Giovanni Menna

Il'ja Golosov (1883-1945)
Un architetto sovietico tra le avanguardie e il Realismo Socialista.
di Federica Deo

Università degli studi di Napoli "Federico II"

DiARC Dipartimento di Architettura

Dottorato di ricerca in Architettura. Area tematica: Storia e Restauro, XXXI ciclo

Dottoranda: Federica Deo

Coordinatore del dottorato: Michelangelo Russo

Tutor: Giovanni Menna

Revisori esterni: Jean-Louis Cohen, *New York Institute of Fine Arts*

Sergio Pace, *Politecnico di Torino*

Il'ja Golosov (1883-1945)

Un architetto sovietico tra le avanguardie e il Realismo Socialista.

Federica Deo

INDICE

INTRODUZIONE

- Struttura e metodologia
- Fonti e sedi d'archivio
- Architettura sovietica: una bibliografia ragionata. Continuità e discontinuità della ricerca

CAPITOLO 1. Gli anni della formazione di Il'ja Golosov (1906-1916)

- 1.1 Il percorso accademico a Mosca
 - 1.1.1 Gli studi all'Istituto Stroganov
 - 1.1.2 Il diploma in Architettura al MUZhVZ e la formazione post-laurea
- 1.2 Brevi cenni sulla scena architettonica nella Mosca prerivoluzionaria
- 1.3 I primi progetti

CAPITOLO 2. Il'ja Golosov e la tendenza simbolico-romantica (1917-1924)

- 2.1 «Čto Delat'»? Gli architetti e nuovo ordine
- 2.2 Golosov e il Laboratorio architettonico del Mossovet
 - 2.2.1 Il dibattito urbano. Città russa-Città sovietica
 - 2.2.2 Golosov e la formazione del Laboratorio architettonico del Mossovet
- 2.3 Teoria e Prassi: Esegesi contraddittoria
 - 2.3.1 I primi scritti
 - 2.3.2 I progetti e la tendenza simbolico romantica
- 2.4 L'insegnamento: la collaborazione con Mel'nikov al Vchutemas e la docenza al

Politecnico

2.4.1 Il Vchutemas: una nuova scuola per una nuova società

2.4.2 Per la definizione di un nuovo metodo didattico: il contributo di Il'ja

Golosov

2.4.3 Lo sviluppo della teoria degli organismi architettonici

CAPITOLO 3. Gli anni del Costruttivismo: affinità e divergenze (1924-1932)

3.1 L'adesione di Golosov al Costruttivismo

3.2 Il contesto. I nuovi processi di progettazione. Il ruolo di Golosov nelle cooperative

3.3 I progetti

3.3.1 Il passaggio al Costruttivismo

3.3.2 Opere e progetti dei secondi anni Venti

CAPITOLO 4. Gli anni del Realismo Socialista (1933-1945)

4.1 La grande trasformazione

4.2 Il nuovo modo di intendere la professione e le *Masterskie*

4.3 Gli indirizzi creativi per il nuovo linguaggio

4.3.1 Classicismo vs avanguardie

4.3.2 L'architettura monumentale e la sintesi tra le arti

4.3.3 Il progetto dell'*ansamble*

4.3.4 Il nuovo dibattito sul *professionalizm*

4.4 L'opera di Golosov e della Masterskija n.4

APPARATI

- 5.1 appendice documentaria

- 5.1.1 Traduzione scritti di Golosov

- 5.1.2 Documenti

- 5.2 La ricezione dell'architettura sovietica nelle pagine delle maggiori riviste

italiane degli anni Venti e Trenta

5.3 Biografia essenziale

5.4 Regesto dei progetti e delle opere

5.5 Bibliografia

- Scritti di

- Scritti su

Introduzione

Come di recente sottolineato¹, la conoscenza di uno dei periodi più “fulgidi e tragici” dell’architettura del Novecento, quello che vede protagonista la vicenda sovietica, non può certamente dirsi esaustivo. L’architettura sviluppatasi nei decenni successivi la Rivoluzione ha a lungo occupato uno spazio solo marginale finanche nei maggiori manuali di storia dell’architettura contemporanea, almeno fino al 1976², anche in paesi come l’Italia mostratasi sempre sensibile a ripercorrere la vicenda. Gli indirizzi storiografici hanno tracciato dei profili molto spesso influenzati da ragioni di ordine politico e ideologico e, per altri versi, fortemente limitati dall’inaccessibilità degli archivi sovietici, chiusi fino al 1991. Se da un lato risulta affrontata da più autori la ricerca sui gruppi e

1 F. Dal Co, *Ai tempi dell’URSS*, in “Casabella” n.838, 2014, p. 56.

2 Solo nel 1976, quando Tafuri e Dal Co danno alle stampe la prima edizione della loro *Architettura Contemporanea*, per la prima volta è dedicato alla vicenda sovietica un intero capitolo in un manuale di Storia. Il titolo è *Avanguardia, città e pianificazione nella Russia sovietica* (pp. 170-186). Ovviamente la vicenda non è elisa completamente dagli altri manuali editi negli anni precedenti, ma ha peso completamente differente. Facendo eccezione della *Storia dell’architettura moderna* di Bruno Zevi edita nel 1950 per Einaudi che, pur inserendo la vicenda nel capitolo *La crisi del razionalismo architettonico in Europa*, gli concede grandissimo spazio (venti dense pagine intrise e contaminate di non velata ideologia politica, a discapito delle vicende francesi ed italiane cui dedica meno della metà del suddetto spazio) l’attenzione dedicatavi da altri storici è ben minore. Citando solo alcuni casi italiani: Leonardo Benevolo dedica, nel suo testo *Storia dell’Architettura Moderna*, all’architettura sovietica un paragrafo che la inserisce nel capitolo *La Compromissione politica e il conflitto dei regimi autocratici*; Renato De Fusco non dedica spazio alcuno alla vicenda sovietica eccetto quello considerevole delle avanguardie figurative. Ben diversa è l’attenzione posta dai manuali editi dagli anni Novanta in poi.

collettivi i quali, proprio nel loro intento associazionistico, caratterizzano il periodo post rivoluzionario – come espresso chiaramente da Giulio Carlo Argan³- dall'altro lato gli studi sui singoli autori sono ancora molto scarni. Si pensi alle numerose opere che hanno affrontato i temi del Costruttivismo e Produttivismo, lo studio delle varie associazioni di architetti formatesi negli anni Venti, nonché le istituzioni accademiche di ricerca quale il Vchutemas-Vchutein⁴, mentre sono non poche le lacune monografiche che lasciano in ombra molti dei protagonisti che hanno animato tale scena. Un'altra importante nota va fatta: quando parliamo di “architettura sovietica” intendiamo l'architettura relativa al periodo sovietico tutto. Tuttavia la storiografia, sino alla fine del secolo scorso, si è occupata quasi esclusivamente del primo periodo, quello relativo agli anni Venti, lasciando in ombra la cosiddetta architettura del Realismo Socialista. Ragioni politiche e ideologiche, intrinsecamente legate alla condanna della politica del terrore staliniano, sono state alla base di questa scelta che poneva al 1933 il limite temporale ultimo di interesse. Nel 1985 l'architetto e storico dell'architettura russo Vladimir Papernij vide finalmente pubblicata negli Stati Uniti quella che era stata la sua tesi dottorale elaborata tra il 1975 e il 1979 in Russia e qui rifiutata dall'Istituto Statale di Storia dell'Architettura di Mosca. Gli studi condotti portarono alla pubblicazione di *Kultura dva* (Cultura due)⁵, prima in russo poi in inglese nel 2002, e infine in italiano nel 2017. Testo fondamentale nella storiografia dell'architettura sovietica, per la comprensione e la nuova lettura dei processi che videro incessanti trasformazioni caratterizzare i primi tre decenni dell'URSS e che

3 «Di tutte le correnti di avanguardia, animate da propositi rivoluzionari, quella che si sviluppa in Russia nei primi trent'anni del secolo (...) è la sola che si inserisca in un concreto processo rivoluzionario e ponga come politica la funzione sociale dell'arte» leggiamo in G.C. Argan, *L'arte moderna 1770/1970*, Sansoni, Firenze 1978, p. 395.

4 Facciamo riferimento a quegli studi pubblicati in Italia e in Francia, tra i cui maggiori autori troviamo Vittorio De Feo, Vieri Quilici, Manfredo Tafuri, Anatole Kopp, e in territorio sovietico da Chan.Magomedov, Vigaria Chazanova e altri.

5 V. Papernyj, *Kultura dva*, Ardis Publishing, New York 1985.

V. Papernyj, *Architecture in Age of Stalin. Culture two*, Cambridge University Press, Cambridge 2002.

V. Papernyj, *Culturaa Due. L'Architettura ai tempi di Stalin*, Artemide, Roma 2017.

ebbero drastiche conseguenze sul mondo architettonico. In seguito alla diffusione del saggio di Papernyj ha avuto avvio una riscoperta della scena sovietica relativa al cosiddetto Realismo Socialista⁶ specialmente da parte degli studiosi occidentali, che hanno condotto importanti ricerche nel campo della storiografia generale e della storia dell'urbanistica. Nell'ultimo decennio anche in Russia è stato aperto un discorso sull'architettura staliniana, tuttavia ancora saldamente vincolato ad una domanda storiografica viziata da forti posizioni politiche⁷. Ricerche tutte volte alla definizione della paternità staliniana sull'architettura dei Trenta, più che di un "concorso di colpa" quelle condotte da Dimitrij Chmelnickij. Accanto a questi indirizzi di ricerca, negli ultimissimi anni è emersa un'attenzione al dato plastico dell'architettura del Realismo Socialista, ricondotta da alcuni all'Art-Decò⁸.

6 Il periodo dell'architettura staliniana è stato quasi sempre completamente ignorato dalla storiografia. Nei rari casi in cui è stato affrontato, come nei manuali che per rigore logico lo richiedevano - si veda Veseobščaja Istorija Architektury v 12 tomach (Storia generale dell'architettura in 12 tomi) del 1975 - prevaleva un atteggiamento di *damnatio memoriae*. Operazione di rifiuto sorta già a partire dal governo Chruščev, quando nel 1954 aveva annunciato la denuncia demolitoria dell'architettura staliniana. Sebbene in Europa è possibile registrare un interesse pregresso da parte della Storiografia per questo periodo (ne sono esempio i testi dei francesi: Anatole Kopp, *L'architecture de la période stalinienne*, 1978; J.L. Cohen, M. De Michelis, M. Tafuri (a cura di), *L'URSS 1917-1978. La ville, l'architecture*, 1979, in Unione Sovietica bisognò aspettare non pochi decenni. Dopo la prima pubblicazione di *Kultura dva*, 1985, è possibile registrare una seconda ondata di interesse per questo periodo, non strettamente legato all'architettura ma piuttosto alla storia generale e urbana. Pensiamo alla monumentale opera di Timoty Colton, *Moscow. Governing the Socialist Metropolis* (London, 1995), a quella di H. D. Hudson Jr. *Blueprints and Blood, The Stalinization of Soviet Architecture, 1917-1937* (Princeton, 1994) e di A. De Magistris *La costruzione della città totalitaria. Il piano di Mosca e il dibattito sulla città sovietica tra gli anni venti e cinquanta* (Torino, 1995), *Urss anni '30-'50. Paesaggi dell'utopia staliniana* (Mazzotta, 2002) e ai lavori degli storici Stephan Kotkin, Karl Schlögel, Sheila Fitzpatrick ed altri. In Russia le ultime ricerche sull'architettura staliniana, sono condotte da Dimitrij Chmelnickij, Mark Meerovič e altri giovani studiosi.

7 Facciamo riferimento soprattutto agli studi di Dimitrij Chmelnickij (*Archihtektura Stalina. Psicholohija i ctil'*, Moskva, 2007; *Zodčij Stalin*, Moskva, 2007),

8 Si veda la mostra tenuta a Mosca alla galleria Eritaž nella primavera del 2018: A. Selivanova (a cura di), *Postkonstruktivizm ili roždenie sovetskogo Ar Deko: Pariž – N'ju Jork – Moskva / Post-constructivism or the Origins of Soviet Art Deco: Paris - New York – Moscow*, Galeria Eritaž, Moskva, 2018; I. Azizyan, *Ar deko: dialog, kompromiss, sintez, in Iskusstvo epochi modernizma. Stil' ar-deko 1910-1940*, Pinoteka, Moskva 2009, pp.48-58; A. Bokov, *Pro ar-deko*, in "Proekt Rossiia" n. 19, 2001, pp. 89-95; I. Kazus', *Oteche-*

È possibile oggi porre “anche” altre domande alla storia dell’architettura sovietica? Il tentativo di comprensione del dispositivo “Realismo Socialista” è ancora, sebbene in misura differente dal passato, di estremo interesse e di grande attualità. La scelta di studio individua in Il’ja Golosov un protagonista assoluto di entrambi i decenni. Architetto di punta della giovane Unione Sovietica il cui nome è associato a quei pionieri dell’avanguardia che, per diversa sorte e fortuna, ebbero fama internazionale: Mel’nikov che solo, col suo progetto per il Padiglione dell’Urss a Parigi del 1925, attrasse attenzione, critiche, ma soprattutto i riflettori di tutta Europa su Mosca, era stato sino a pochi anni prima braccio destro di Golosov al Vchutemas, e Ginzburg, leader dei Costruttivisti. Negli anni Trenta fu a capo della quarta *Masterskaja* di progettazione del Mossovet, tra i dieci architetti più importanti e di maggior potere della capitale e, di conseguenza, dell’intero paese. La carriera del moscovita attraversò in pieno e da protagonista i tre decenni successivi alla Rivoluzione, permettendoci di osservare, con sguardo trasversale e ampio, le trasformazioni architettoniche in atto nell’URSS di Lenin e Stalin.

Il’ja Golosov è stato tra gli architetti più affermati dell’Unione Sovietica negli anni Venti e Trenta, due decenni che, sebbene abbiano trasformato radicalmente i paesaggi urbani, nell’immaginario utopico prima e della realtà metropolitana poi, delle vecchie città dell’antica Russia, e di Mosca specialmente, hanno goduto di una fama e di uno studio decisamente differenti e in entrambi i casi discontinui. Golosov attraversò in pieno questi anni di entusiasmi e drammi, di passione e tragedia, di progetti e terrore e, probabilmente, fu più di ogni altro architetto della scena sovietica costantemente protagonista della produzione progettuale e del dibattito teorico. I suoi progetti – la cui grande maggioranza premiata ai concorsi – furono pubblicati dalle maggiori testate specialistiche di entrambi i periodi: dapprima sulle pagine di *Sovremennaja Architektura* e successivamente su *Architektura SSSR*, *Stroitel’stvo Moskvy*, *Architekturnaja Gazeta*, e molte altre.

Partecipò alla vita accademica attivamente, proponendo la trasformazione del corso di studio alla facoltà di architettura e un nuovo metodo didattico al Vchutemas – collaborando con Konstantin Mel'nikov - e, sul finire della sua lunga carriera, fu eletto membro corrispondente all'Akademija Architektura. Lavorò all'intero di organi istituzionali, membro del laboratorio architettonico del Mossovet nelle fasi di maggior interesse per il dibattito sulla pianificazione urbana - nei periodi di gestazione dei piani della *Novaja Moskva* e della *Bol'sščaja Moskva* nei Venti e, dal 1933 partecipò attivamente, a capo della quarta *Masterskija* del Mossovet, a quella metamorfosi della realtà istituzionale attraverso cui fu possibile, in meno di un decennio, trasformare radicalmente il volto e la struttura della capitale. A differenza di quegli architetti pionieri delle avanguardie, come Ginzburg o i Vesnin, Ladvskij o anche Mel'nikov, la produzione golosoviana non ebbe momenti di crisi, dimostrandosi in costante evoluzione, perfettamente aderente a quella realtà storica sotto il cui impulso si andava trasformando. Alla luce di quanto appena detto riteniamo opportuno porre l'attenzione sulla carriera di Il'ja Golosov che, iniziata nel segno dell'eclettismo neoclassico degli anni di formazione per terminare con l'adesione al Realismo Socialista, percorse significativi passaggi di ricerca che hanno nel Simbolismo Romantico e nel Costruttivismo momenti di fondamentale importanza e grande sperimentazione. La “parabola golosoviana” ci dà inoltre l'opportunità di osservare i forti cambiamenti che investirono il mondo professionale dopo la Rivoluzione, poiché i complessi rapporti col potere definirono scene completamente differenti nell'arco di soli due decenni, negli intenti, nella progettualità-programmaticità dei piani urbani e nella definizione del “linguaggio architettonico socialista”.

L'analisi del percorso creativo e della carriera professionale del moscovita rappresenta un prezioso punto d'osservazione attraverso cui poter comprendere le complesse dinamiche non solo strettamente architettoniche, ma anche istituzionali e politiche a queste strettamente connesse, che hanno caratterizzato i primi decenni dello stato sovietico, cui generalmente la storiografia fa riferimento separatamente, con-

trapponendo gli anni delle avanguardie a quelli del Realismo Socialista. Ripercorrere la parabola golosoviana ci permette inoltre di accedere, passando dalla scala individuale - l'architetto e teorico - a quella collettiva, sociale e politica - il docente e architetto al Mossovet - al ruolo dell'architettura nei complessi processi di formazione e costruzione di un nuovo stato sociale, l'URSS, di una nuova capitale, Mosca, attraverso la nascita di apparati istituzionali e, al contempo, nei processi di definizione di un progetto di linguaggio architettonico. Un macro-nodo storiografico è stato individuato nella possibilità di lettura della continuità temporale degli anni Venti e Trenta, che sempre è stata sacrificata a favore della discontinuità ideologica, politica, e culturale che tra queste intercorre. Questi due decenni difatti sono stati a lungo affrontati separatamente della storiografia sia occidentale che sovietica. Assimilando il terzo decennio al periodo di sperimentazione delle avanguardie architettoniche (Costruttivismo e Neo-razionalismo) e il quarto al periodo di "ritorno all'ordine", la storiografia ha sempre osservato e analizzato i due momenti con interesse e attenzione diversi per ragioni generalmente legate ai contesti culturali e politici e alle domande storiografiche che tali contesti producevano. Se il periodo delle avanguardie aveva attirato l'attenzione degli studiosi, sia sul versante sovietico che europeo, a partire dagli anni Sessanta - dopo comunque più di trent'anni di silenzio - la dura politica di destalinizzazione attuata da Kruščëv, e a lungo perseguita, ha per decenni ricoperto di foschia nera l'architettura del tempo delle "blueprints and blood" - scenografia al drammatico terrore staliniano. Allontanandoci da pregiudiziali posizioni ideologiche, consideriamo la possibilità di osservare i cambiamenti in atto tra i due decenni attraverso una interpretazione critica attuale. La diretta continuità temporale tra i due momenti considerati ci permette di osservare gli avvenimenti degli anni Trenta quale prodotto - per diniego più che per accettazione - del dispositivo sociale definitosi nel decennio precedente. In tal senso, consideriamo la possibilità di analizzare i dibattiti, le discussioni, le grandi opere progettuali del Realismo Socialista quali sviluppo - sulla retta linea del tempo - di quei dibattiti, discussioni e grandi opere progettuali espresse da i pionieri dell'architettura sovietica.

Gli studi specialistici atti ad analizzare l'opera del moscovita sono molto scarni ed esclusivamente opera di studiosi sovietici: fatta eccezione degli articoli in rivista degli anni Venti e Trenta in URSS⁹, del breve intervento di Roman Chiger¹⁰ per il catalogo della mostra dedicata a Golosov subito dopo la sua morte, la monografia di Chan-Magomedov, in due edizioni, è l'unico lavoro monografico dedicato al moscovita. Tuttavia, Chan-Magomedov, formatosi nel pieno della politica kruščoviana di destalinizzazione, come vedremo più avanti, trattò l'ultima parte della carriera di Il'ja Golosov con grande "approssimazione". Individuato il nodo storiografico, la domanda di ricerca è posta a indagare le relazioni tra l'evoluzione del processo creativo dell'architetto e le trasformazioni della figura professionale nel contesto delicato ed unico della "tabula rasa" post-rivoluzionaria, nel tentativo di lettura di quei punti di continuità e discontinuità che caratterizzano i passaggi tra gli anni delle avanguardie e quelli del Realismo Socialista. Il contesto storiografico, politico, sociale ed economico, specialmen-

9 A. Ja. Karra, V.V. Smirnov, *Novye kluby Moskvy*, in "Stroitel'stvo Moskvy", n. 11, 1929.

R. Chiger, *Zametki ob arhitekturnom dvizenii posle Oktjabrja*, in "Sovetskaja Arhitektura", n. 3, 1931.

A.V. Filippov, *Klub im. Zueva, in 10 rabočich klubov Moskvy*, Moskva, 1932.

N. Zapletin, *Bsesojuznyj fizkul'turnj kombinat*, in "Stroitel'stvo Moskvy", n. 4, 1932.

G.T. Krutikov, *Bolšoj sintetičeskij teatr v Sverdlovsk*, in "Sovetskaja Arhitektura", n.1, 1932.

R. Chiger, *Architekt I.A. Golosov*, in "Arhitektura SSSR", n. 1, 1933.

S. Del', *Vziraja na lica*, in "Stroitel'stvo Moskvy", n.5, 1936;

Žiloy kvartal avtozavoda im. Molotova v Gor'kom, in "Stroitel'stvo Moskvy", n. 20, 1936;

G. V. Korsunskij, *Na pravil'nom puti*, in "Stroitel'stvo Moskvy", n. 12, 1936;

A.V. Juzepčuk, *Novye žilye doma*, in "Stroitel'stvo Moskvy", n. 2, 1937;

Architekt I.A. Golosov, in Katalog vystavki rabot, Moskva 1946;

successivamente sono stati scritti solo tre interventi: V.V. Kirillov, *Architekt I.A. Golosov*, in Vestnik Moskovskogo universiteta, Serija "Istorija", n.4, 1972.

S.O. Chan-Magomedov, *Il'ja Golosov*, in "Arhitektura SSSR", n. 2, 1984.

A. Barchin, Christina Lodder, *Ilia Golosov's Work of the 1930s and the Soviet Version of Art Deco*, in "Art in Translation", volume 8, issue 2, 2016, pp.221-241.

10 Piccolissima biografia pubblicata in edizione accademica e curata dallo storico dell'architettura sovietico Chiger, datata 1946, introduzione per il catalogo della mostra in onore di Il'ja Golosov. *I. A. Golosov (1883-1945)*, Isdatel'stvo akademii arhitektury CCCP, Moskva 1946.

te nel caso della storiografia sovietica, non solo è di imprescindibile importanza per la comprensione dello specifico architettonico ma anche e soprattutto, avendo inciso direttamente su questo attraverso provvedimenti legislativi, decreti, manovre economiche, è cornice imprescindibile per la comprensione dell'opera del moscovita.

Struttura della tesi e metodologia

La tesi è strutturata in due parti. La prima parte, a sua volta suddivisa in quattro capitoli, analizza l'opera progettuale e il pensiero teorico di Il'ja Golosov individuando, attraverso un'analisi cronologica, quattro differenti periodi. A ognuno è dedicato un singolo capitolo. In ogni capitolo un paragrafo ne specificherà il contesto. Il primo capitolo è volto a analizzare gli anni della formazione (1883-1917), ripercorrendo l'exkursus accademico dell'architetto e ricostruendo l'assetto e la didattica degli storici istituti moscoviti negli specifici anni che vide Golosov studente. Particolare attenzione verrà data alle materie oggetto di studio, ai metodi didattici adottati, ai riferimenti stilistici considerati dai docenti nel periodo in esame. L'analisi qui condotta è volta non solo alla conoscenza della fase formativa di Golosov architetto, ma si pone quale fondamentale riferimento per la comprensione delle scelte adottate dal moscovita come pedagogo: il laboratorio di Il'ja Golosov al Vchutemas e i corsi all'Istituto Politecnico si dissocieranno dai metodi tradizionali di insegnamento a favore di un metodo sperimentale. Infine si analizzeranno i progetti elaborati in questa fase. Il secondo capitolo indaga il primo periodo di ricerca post-rivoluzionaria (1917-1924). Questo intervallo è suddiviso nei tre ambiti di ricerca che, grossomodo parallelamente, definiscono l'impegno progettuale e teorico: la discussione urbanistica e il lavoro di Golosov al Mossovet; l'analisi degli scritti e della produzione progettuale, nel segno della tendenza romantico-simbolica di cui Golosov è considerato il *leader*; l'insegnamento al Vchutemas, quindi la ricerca di un nuovo metodo didattico e lo sviluppo della teoria degli organismi architettonici. Il terzo capitolo analizza il rapporto del moscovita con il Movimento Costruttivista la cui adesione risulta essere di natura più formale che teorica. Per queste ragioni si è deciso di non analiz-

zare le teorie del costruttivismo – a cui è dedicata una vasta letteratura specifica – ma piuttosto di percorrere l'evoluzione del contesto socio-economico e delle nuove modalità di costruzione sviluppatesi nella seconda metà degli anni Venti. Il quarto e ultimo capitolo della prima parte, infine, si concentra sugli anni della svolta nel segno del Realismo Socialista. Un'attenta disamina del contesto e delle problematiche storiografiche che hanno accompagnato questo periodo introduce un ampio paragrafo dove sono analizzati i nuovi *modus operandi* e i principi creativi delle neonate *Masterskie* (laboratori) di progettazione del Mossovet. Il capitolo ha in chiusura un paragrafo dedicato alla quarta *Masterskija*, alla cui testa vi era Il'ja Golosov. Infine, la seconda parte raccoglie gli apparati. Nello specifico sono presentati: biografia essenziale, regesto dei progetti e delle opere, un'appendice documentaria consistente nella traduzione di documenti archivistici e scritti di Golosov e una piccola raccolta di appunti e schizzi, un'appendice di recezione dell'architettura sovietica nelle pagine delle riviste italiane e la bibliografia. Il metodo adottato per la disamina delle questioni storiografiche individuate dalla domanda di ricerca parte dall'analisi delle fonti primarie in continuo confronto con le fonti bibliografiche circa il contesto architettonico, politico-economico e sociale. Percorrendo cronologicamente le tappe della biografia golosoviana, per ognuna di queste abbiamo caratterizzato il contesto storico attraverso lo studio della letteratura politica, economica e culturale.

Fonti e sedi d'archivio

L'analisi storiografica condotta – in Italia e in Russia - durante i tre anni di tesi dottorale si è affiancata alla consultazione di fonti archivistiche. Le sedi principale di ricerca sono state l'Archivio di stato russo della letteratura e dell'arte dell'URSS (RGALI) che conserva il fondo Il'ja Golosov, e il Museo statale di ricerca architettonica Ščusev (GNIMA/MUAR) per la consultazione del materiale grafico e fotografico dell'architettura sovietica del XX secolo. Parte della ricerca è stata svolta inoltre all'Archivio di stato russo di storia socio-politica (RGASPI) dove è conservato il fondo Kaganovič. Tuttavia, una parte consisten-

te del fondo risulta ad oggi, 2018, ancora inaccessibile ai ricercatori. Un ulteriore supporto alla ricerca è individuato negli archivi digitali. Le fonti consultate consistono prevalentemente in disegni, fotografie, tavole di progetto, autobiografie, appunti e schizzi, dattiloscritti, lettere e telegrammi, programmi e temi di esercitazione per i corsi accademici, verbali e protocolli. Ulteriori fonti sono state offerte alla ricerca da materiale video presente sul web, quali film e documentari realizzati nel periodo oggetto di studio.

Archivi consultati:

RGALI: Rossijskij gosudarstvennyj archiv literatuty i iskusstva SSSR, Archivio di stato russo della letteratura e dell'arte dell'URSS.

Fondo Il'ja Golosov

RGASPI: Rossijskij gosudarstvennyj archiv social'no-političeskoj istorii, Archivio di stato russo di storia socio-politica.

Fondo Lazar Kaganovič

GNIMA: Gosudarstvennyj naučno-issledovatel'skij muzej imeni A.V.Ščuseva, Museo statale di ricerca architettonica Ščusev.

Dipartimento del fondo grafico del XX secolo;

Dipartimento archivio fotografico.

Biblioteche consultate:

Biblioteche italiane:

Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze;

Biblioteca Associazione Culturale Maksim Gorkij, Napoli;

Biblioteca di Architettura, Università degli Studi di Napoli Federico II;

Biblioteca Marcello Canino, Università degli Studi di Napoli Federico II;

Biblioteca di Storia dell'Architettura Roberto Pane, Università degli Studi di Napoli Federico II;

Biblioteca dell'Università degli studi "L'Orientale", Napoli, Fondo Damiani;

Biblioteca di Storia ed Analisi dell'Architettura e degli Insediamenti, Politecnico di Torino.

Biblioteche russe:

Rossijskaja gosudarstvennaja biblioteka imeni Lenina, Biblioteca di

Stato russa Lenin;

Central'naja naučno-techničeskaja biblioteka po stroitel'stvu;

Biblioteca GNIMA.

Archivi digitali:

Academia

Hathi Trust Digital Library

JSTOR

L'architettura sovietica: una bibliografia ragionata.

Continuità e discontinuità della ricerca.

Volendo delineare una cronologia riguardante la letteratura dedicata all'architettura sovietica notiamo che i primi testi ad occuparsene furono alcune tra le maggiori riviste europee contemporanee, come *L'Architecture Vivante* e *L'Architecture d'Aujourd'hui*, *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* e *The Architectural Review*, *Architettura e Arti Decorative*, *Casabella* e *Domus*¹¹. Il periodo di diffusione va dal 1925, anno della partecipazione di esponenti della scena russa, nonché di vari atelier di progettazione del Vchutemas, all'Esposizione internazionale di arti decorative e industriali moderne di Parigi, sino al 1939. In questi anni notevole importanza assunse la rivista russa *S.A. Sovramennaja Architektura*, edita dal 1926 al 1930, che rappresentò il maggior tramite tra l'URSS e i modernisti europei. El Lissickij¹², che ne curava la grafica, negli stessi anni collaborò con le riviste europee *G: Material zur elementaren Gestaltung*, *De Stijl* e *ABC* e, inoltre, nel 1922 pubblicò a Berlino la rivista sovietica *Vešč'*, attraverso la quale sosteneva: «il blocco della Russia sta per finire. La comparsa di "Vešč'" è un esempio degli scambi che si stanno avviando di esperienze, conquiste, oggetti, tra i giovani artisti della Russia e dell'Occidente. [...] Oggi l'arte è internazionale, nonostante il carattere profondamente locale dei singoli sintomi e aspetti»¹³. L'avanguardia russa e il dibattito che la caratterizzò ebbero modo di avere un'eco verso Occidente. Inoltre fu soprattutto grazie ad *S.A.* che gli architetti europei vennero pubblicati e conosciuti in URSS. Altra figura fondamentale è Kostantin Mel'nikov. È sua l'architettura che sconvolse letteralmente l'Europa, attirando forti critiche ma altrettanto notevole interesse sulla scena dell'avanguardia architettonica russa: il Padiglione per l'Esposizione di Parigi del 1925.

11 In allegato "La ricezione dell'architettura sovietica in Italia", racconta di estratti da riviste italiane.

12 Sui viaggi in Occidente di El Lissickij si veda: El Lissitzkij, *Traveling Salesman for the Avant-Garde* in J. L. Cohen, *The Theory of Constructivism and its Cultural Background, 1920-1925*, in "A+U, Architecture and Urbanism" n. 249, 1991, pp. 20-41.

13 Citato in Alice Bravin, *El' Lissickij grafico costruttivista. La rivista "Vešč'-Gegenstand-Objet"*, in "Studi slavistici" XII, 2015, pp. 79-98.

Vi sono, successivamente a questa prima fase d'interesse verso l'architettura sovietica, conclusasi negli ultimissimi anni Trenta, circa due decenni di buio. Non è possibile parlare di disinteresse poiché le ragioni che sottendono questo "vuoto bibliografico" sono piuttosto di ordine ideologico e politico: da un lato abbiamo una Russia pressappoco inaccessibile e dall'altro non possiamo celare una chiusura ideologica, sia sovietica che europea, verso l'architettura staliniana dopo la morte del dittatore georgiano. Una palese testimonianza di questo dato è attestata da Fulvio Irace in un articolo pubblicato in "Abitare" del 2004, nel quale menziona l'interesse di un giovane Aldo Rossi per il monumentalismo e il gigantismo dell'architettura sovietica e il suo tentativo di dedicare alla vicenda un articolo, respinto da Carlo Muscetta, per la rivista *Società*¹⁴. Fondamentale per una rilettura dell'architettura sovietica staliniana sono gli studi di Vladimir Paperny¹⁵. Un secondo ritorno d'interesse per l'avanguardia russa fu da parte dei russi stessi. Degli anni Sessanta sono gli studi di quegli storici moscoviti che, per la prima volta, con approccio storiografico, misero a sistema la vicenda delle avanguardie, ormai definitivamente conclusa da circa un decennio. A questo periodo appartengono i primi studi di Kirill Afanas'ev, Vigdaria Chazanova¹⁶, Chan-Magomedov¹⁷, sto-

14 Fulvio Irace, *Milano/Mosca Mockba-Milano*, in «Abitare», 444 2004, pp.147-161.

15 Durante gli ultimi dieci anni non pochi studi si sono soffermati sul periodo staliniano e post, atti a ricostruire lo scenario nella sua complessità socio-politica-economica. A tal proposito segnaliamo: V. Paperny, *Cultura Two*, Cambridge University Press, 2002; A. Graziosi, *L'URSS di Lenin e di Stalin. Storia dell'Unione Sovietica, 1914-1945*, Bologna 2007; M. Smith, *Property of communists. The housing Program from Stalin to Khrushchev*, Northern Illinois University Press, 2010; V. Belogolovskiy, *Felix Novikov, Architect of the Soviet Modernism*, Dom, Berlin, 2013; H.D. Hudson, *Blueprints and blood: The Stalinization of Soviet Architecture 1917-1937*, Princeton University Press, 1994; T. Colton, *Moscow. Governing the Socialist Metropolis*, London, 1995.

16 Ad Afanas'ev e Chazanova si deve il regesto delle opere architettoniche sovietiche del periodo che va a cavallo degli anni Venti e Trenta del Novecento: K.N. Afanas'yev, V.E. Chazanov, *Iz istorii sovetskoy arkhitektury 1917—1925 gg Dokumenty i materialy*, Izd-vo Akademii nauk SSSR, Moskva 1963. A firma unica della storia dell'architettura sovietica i saggi fondamentali: V. Chazanova, *Sovetskaya arkhitektura pervykh let oktyabrja 1917-1925*, Moskva 1970; V. Chazanova, *Iz istorij sovetskoy arkhitektury 1926-1932 gg. Dokumenty i materialy*, Nauka, Moskva 1963; V. Chazanova, *Sovetskaya arkhitektura pervoj pjatiletki. Problemy goroda buduščego*, Moskva 1980.

17 Storico dell'architettura, inizia negli anni Sessanta un intensissimo

rico al quale dobbiamo una fittissima letteratura, solo in parte tradotta in inglese, Anatolij Strigalev, Marina Astaf'eva-Dlugac e Irina Kokkinaki, le cui fitte produzioni sono in piccola parte tradotte in altre lingue¹⁸. La prima generazione di questi racconti storiografici rappresenta il prezioso momento di scoperta dei documenti d'archivio, progetti, scritti teorici, relazioni ed estratti da lezioni/conferenze. Una sorta di antologia in cui lo storico, con l'accuratezza di un orologiaio, tesse sottili trame nell'apparato documentario riscoperto. Ad occidente, tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta l'arte sovietica conquistò l'attenzione di una giovanissima Camilla Gray che si trasferì dapprima a New York per studiare la collezione del Museum of Modern Art e successivamente in Unione sovietica. Il suo saggio *The Great Experiment: Russian Art 1863-1922*¹⁹, pubblicato nel 1962 a Londra, fu tradotto in tedesco (1963), italiano (1964) e francese (1968), inaugurando una nuova stagione di interesse e di studi occidentali. I primissimi anni Sessanta inaugurarono anche l'inizio di un forte influsso della cultura architettonica italiana: nell'aprile del 1962 la rivista italiana *Casabella Continuità* pubblicò un numero monogra-

lavoro di riscoperta, soprattutto attraverso gli archivi pubblici e privati di San Pietroburgo e Mosca, dell'architettura e dei protagonisti della scena sovietica. Di fondamentale importanza sono i suoi testi:

Architektura sovetskogo avangarda. Kniga pervaja, Stroizdat, Moskva 1996; *Architektura sovetskogo avangarda. Kniga vtorja*, Stroizdat, Moskva 2001; *Pioneers of Soviet Architecture: the search for new solutions in the 1920s and 1930s*, edito nel 1987 per Thames and Hudson Ltd, tradotto in tre lingue; *VCHUTEMAS: Moscou 1920-1930*, edita a Parigi nel 1990 per Editions du Regard. Numerosissime sono le monografie dedicate a protagonisti dell'avanguardia, tra cui taluni ormai noti e studiati anche in Europa, quali Alexandr Rodcenko, Mosej Ginzburg, Konstantin Mel'nikov, Kazimir Malevic, altri invece di cui non esiste letteratura altra malgrado l'indiscussa importanza, tra cui Nikolaj Ladovskij e Il'ja Golosov, i fratelli Vesnin.

18 Alcune pubblicazioni tradotte in italiano dalla rivista *Rassegna Sovietica*.

19 C. Gray, *The Great Experiment: Russian Art 1863-1922*, Thames & Hudson, London 1962.

fico²⁰ sull'architettura sovietica²¹ che ripuntò i riflettori sulla vicenda anche in Europa. Il numero si apre con il saggio introduttivo di Ernesto N. Rogers *Russia, contenuto e forma*, in cui Rogers afferma: «Questo numero di Casabella ha lo scopo preciso di servire la verità; se vi sono omissioni o imprecisioni o accentuazioni di giudizio, ciò è imputabile soltanto al limite della nostra capacità collettiva o allo specifico temperamento di chi ha contribuito ai diversi capitoli» e continua in tal senso «molti problemi riguardanti il rapporto forma-contenuto, che noi stessi affrontiamo nel nostro paese e che, similmente vengono proiettati in molte nazioni dell' Europa Occidentale, appaiono più evidenti nella storiografia dell'URSS. Vi sono almeno due ragioni a indurci all'esame di questo rapporto; la prima è che in Russia le mutazioni sono avvenute in tempo breve, e questo ci dà la possibilità di verificare certe nostre vicende; la seconda ragione è che, per le condizioni della cultura, strettamente legata alla politica, le variazioni hanno contorni schematici più chiaramente definibili e perciò comparabili»²².

Da questo momento ebbero inizio una serie di studi anche nel versante Occidentale. Tra i primi di grande importanza vi è il testo, del 1963, di Vittorio De Feo *URSS. Architettura 1917-1936*²³. Il testo di

20 Il numero è 262, di cui Guido Canella, molti anni dopo, raccontò la genesi con le seguenti parole: «Nel mio primo viaggio in Russia nel 1961, al seguito di una delegazione del Collegio degli architetti di Milano guidata da Gio Ponti (...). A Mosca, alla richiesta avanzata (con gli amici Achilli, Asti, Aulenti e Cagna) di sollevarci dagli impegni ufficiali per poter visitare le supersiti architetture del costruttivismo, Gio Ponti molto generosamente mise a disposizione uno dei due pulmann, restringendo gli altri viaggiatori nell'altro. Di questa esperienza resta il numero 262 di "Casabella-Continuità" dedicato all'URSS nell'Aprile dell'anno successivo (...)» (G. Canella, *Motivi di un'antologia*, in *SA Sovremennaja Architektura 1926-1930*, (a cura di) G. Canella, M. Meriggi, Dedalo, Bari, 2007, p.7).

21 Il numero si compone di una rassegna di progetti architettonici ed urbanistici che vanno dal primo periodo post-rivoluzione sino al realismo staliniano e di una selezione di scritti dei protagonisti stessi della rivoluzione: da Lenin a Majakovskij, da Chagall a Trotskij, dai fratelli Vesnin a Stalin, non mancando di tradurre alcuni dei manifesti più importanti, tra cui quello del Costruttivismo, del Produttivismo e del Suprematismo.

22 E.N. Rogers, *Russia, contenuto e forma*, in "Casabella-continuità", n.262, 1962.

23 Vittorio De Feo, *URSS. Architettura 1917-1936*, Editori Riuniti, Roma 1963. Sulla fondamentale importanza del saggio dell'architetto napoletano segnaliamo il recentissimo contributo di Anna Vyazemtseva: A. Vyazemtseva, *Costruttivismo sovietico: attualità degli studi di De Feo*, in

De Feo rappresenta il primo tentativo in Europa di restituire, attraverso uno studio scientifico, una storia dell'architettura sovietica quanto più limpida possibile. Le precedenti pubblicazioni, infatti, mostravano delle sostanziali contraddittorietà dovute principalmente all'uso e alla disponibilità delle fonti: generalmente saggi brevi, articoli di riviste, spesso intrisi di pregiudiziale ideologia. In tal senso *URSS, Architettura 1917-1936* rappresenta un excursus puntuale circa le associazioni di artisti che operarono in quella fase, dal periodo Art Nouveau al Realismo Socialista. Fondamentale è il testo di Anatole Kopp²⁴, storico di origine russa, *Ville et révolution: Architecture et urbanisme soviétique des années vingt*. Quest'opera del '67 oltre ad aver compiuto uno sforzo di documentazione, facendo luce su date, luoghi ed avvenimenti con puntuale precisione, ricondusse l'esperienza sovietica al panorama culturale europeo delle avanguardie del Novecento, con innegabili affinità con quello che era stato il Movimento Moderno dell'architettura dell'occidente. Inoltre Kopp fu il primo a ricostruire la vicenda architettonica conducendo un accurato lavoro di ricerca atta a contestualizzarla all'interno della più ampia scena sociale/legislativa/economica. *Città e rivoluzione* sottolineava il legame di continuità tra quelle ricerche e sperimentazioni sociali ed urbane caratterizzanti gli anni Venti con la scena contemporanea (anni Sessanta). In tal senso pose il suo lavoro come base critica e teorica a servizio della pratica progettuale, specialmente nel campo urbanistico. Questi studi sono pressoché paralleli alla seconda generazione di studi italiani che ha tra i nomi dei maggiori studiosi quelli di Vieri Qui-

«Rassegna di architettura e urbanistica», n. 152, 2017, pp. 30-7. La studiosa russa segnala l'importanza di una pionieristica mostra organizzata nel 1959 dalla Galleria d'Arte Moderna a Roma dedicata al padre del Suprematismo, Kasimir Malevič, riportando alla luce la scena russa sepolta per circa due decenni.

24 Anatole Kopp, architetto di origine russa, storico e teorico, cresciuto e formatosi in Francia, compì numerosi studi sull'architettura sovietica. Dell'autore segnaliamo: *Ville et révolution: Architecture et urbanisme soviétique des années vingt*, Anthropos, Paris 1967; *Architecture de la période stalinienne*, Grenoble, 1978; *Architecture et mode de vie, textes des années Vingt en Urss*, Grenoble 1979; *Constructivist Architecture in the URSS*, London 1985.

lici²⁵, Manfredo Tafuri²⁶, Francesco dal Co. Ai tre si deve un lavoro di grandissima diffusione dell'avanguardia sovietica tutta, condotta secondo due fronti: uno che potremmo definire più "divulgativo", attraverso la rivista *Rassegna Sovietica*²⁷ che portò in Italia, con traduzioni e testi critici, il fervido dibattito di quegli anni, proponendo spesso un confronto attraverso la collaborazione di accademici sovietici, gli stessi che all'inizio degli anni Sessanta avevano "riaperto" gli archivi russi; il secondo invece più accademico, condotto all'interno dell'Istituto Universitario di Roma e Venezia, si espresse in pubblicazioni scientifiche e mostre. È il lavoro condotto da Quilici ad essere di imprescindibile importanza per la comunità scientifica: volto a scandagliare, da un lato, la parabola del Costruttivismo, attraverso lo studio di fonti d'archivio, testi teorici - di estrema importanza la traduzione del saggio del teorico Alexander Gan e altri protagonisti della scena sovietica - e riviste d'epoca, e dall'altro lato a far luce sull'evoluzione urbanistica. È interessante notare che lo studio in questo primo momento di riscoperta fu condotto, per l'appunto, attraverso la ricerca volta alla conoscenza e all'analisi dei diversi movimenti che caratterizzarono l'avanguardia sovietica, e non sui singoli protagonisti, scelta evidentemente mossa da una fede innanzitutto ideologica in un periodo storico politicamente e socialmente paradigmatico. Non è un caso che proprio tra il 1968 e il 1971 la rivista *Contropiano: mate-*

25 Di imprescindibile importanza sono gli studi dell'architetto italiano sul Costruttivismo e sull'urbanistica sovietica condotti nei saggi: *L'architettura sovietica*, Cappelli, Bologna 1965; *Città russa e città sovietica: Ideologia e pratica nella trasformazione socialista*, Mazzotta, Milano 1976; *L'architettura del costruttivismo*, Laterza, Bari 1969; *Il Costruttivismo*, Laterza, Bari 1991. In special modo con i saggi degli anni Sessanta, e con la rivista *Rassegna Sovietica* Quilici porta in Italia i testi di quegli esponenti del costruttivismo altrimenti sconosciuti, tra cui ricordiamo quelli di Nikolaj Ladovskij ed Alexei Gan.

26 M. Tafuri, *Verso la città socialista: ricerche e realizzazioni fta la Nep e il primo piano quinquennale*, Lotus n.9, 1975; J.L. Cohen, De Michelis, M. Tafuri, *URSS 1917-1978, La città. L'architettura*, Roma, Paris 1979; M. Tafuri, *Les premières hipotèsis de planification urbaine dans la Russie Soviétique, 1918-1925*, Archithèse n.7, 1983.

27 Come evidenziato dal sottotitolo *Rassegna Sovietica: mensile di scienza, arte economia, letteratura, storia, filosofia, diritto* è stata la rivista dell'Associazione italiana per i rapporti con l'Unione Sovietica, edita dal 1956 al 1972, grazie alla quale è stata resa possibile la divulgazione dei dibattiti culturali, in senso lato, che hanno caratterizzato la scena russa della prima metà del XX secolo.

riali marxisti diretta da Asor Rosa e Cacciari, concesse molto spazio al dibattito interdisciplinare tra politica, sociologia, architettura e urbanistica. Nel 1970, Ceccarelli curò un numero della collana Marsilio *Saggi. Polis. Architettura e Urbanistica* dal titolo *La costruzione della città sovietica (1929-1931)*. Gli studiosi italiani, verso la fine degli anni Settanta, collaboreranno con il versante francese, che oltre Anatole Kopp, annovera il nome di un giovanissimo Jean Louis Cohen²⁸. In America intanto Arthur Voyce condusse sin dagli anni Sessanta studi sull'architettura russa, concentrandosi tuttavia sulla storia dell'architettura prerivoluzionaria, sull'arte e sull'Iconografia. Un decennio più tardi, sempre negli Stati Uniti, fu attivo il polo di ricerca della Columbia University cui facevano capo Arthur Sprague²⁹ e Frederik Starr³⁰. A quest'ultimo dobbiamo il primo importante studio monografico della letteratura occidentale: *Mel'nikov, solo architect in a mass society* (1978). Gli studi di Starr su Konstantin Mel'nikov sono di fondamentale importanza e interesse per due motivi: per il rigore scientifico, ovviamente, e perché rappresentano il primo momen-

28 Jean Louis Cohen si è formato in Francia e insegna Storia dell'Architettura al New York University Institute of Fine Arts. Nel vasto campo che contraddistingue la ricerca di Cohen, una parte rilevante è dedicata all'avanguardia sovietica, specialmente nelle relazioni che intesse con i paesi dell'Occidente. Tra le maggiori pubblicazioni sull'argomento segnaliamo: J.L. Cohen, De Michelis, M. Tafuri, URSS 1917-1978, La città. L'architettura. Roma, Paris 1979; Le Corbusier and the Mystique of the USSR, Theories and Projects for Moscow, 1928-1936, Princeton: Princeton University Press, 1992. È stato inoltre curatore di numerose mostre tra le quali segnaliamo The Lost Vanguard, presso il Museum of Modern Art (2007); Scenes of the World to Come and Architecture in Uniform al Canadian Center for Architecture (1995 and 2011); Paris-Moscow (1979) presso il Georges Pompidou; Building the Revolution: Soviet Art and Architecture 1915-1935 nel 2011.

29 Ad opera di Arthur Sprague sono gli studi, condotti sin dai primi anni Sessanta, circa arte, architettura ed urbanistica in URSS: A. Strigalev, A. Sprague, *Iakov Chernikhov: The Logic of Fantasy*, Graduate School of Architecture, Planning and Preservation, Columbia Univ., New York 1990; N.A. Miliutin, *Sotsgorod: The Problem of Building Socialist Cities*, (a cura di) A. Sprague, MIT press, 1974.

30 Frederik Starr è uno storico specializzato in Russian and Eurasian affairs. Il suo *Melnikov. Solo Architect in a Mass Society*, Princeton University Press, 1978 sarà di primaria importanza per gli studi successivamente condotti. Segnaliamo inoltre dell'autore: *Writings from the 1960's on the Modern Movement in Russia*, in "Journal of the Society of American Architectural Historians" n.2, 1971; *The Revival and Schism of Urban Planning, in The Twentieth-Century Russia*, in M.F. Hamm (a cura di), *The City in Russian History*, 1976.

to di distacco da quel mondo di ideologia politica che aveva mosso le ricerche in campo russo in precedenza. Sono inoltre importantissime le ricerche svolte da Milka Bliznakov³¹ presso l'Università del Texas e il Politecnico della Virginia. Questi studi si caratterizzano di un nuovo interesse mirato ad analizzare, ponendo da parte l'ideologia, ma forti comunque di una salda contestualizzazione sociologica, le figure e le opere dei singoli pionieri dell'avanguardia sovietica. Altro prestigioso polo americano è, dalla fine degli anni Ottanta, quello della Talune University, grazie specialmente all'opera di William Craft Brumfield³². Brumfield oltre ad essere autore di un preziosissimo manuale di Storia dell'architettura russa per il mondo occidentale, *A History of Russian Architecture*, del 1991, che attraversa il complesso e vastissimo territorio temporale dell'ultimo millennio, è inoltre autore di numerose pubblicazioni che indagano la scena russa prerivoluzionaria, le origini dell'architettura moderna e le relazioni con l'occidente. Negli ultimi decenni importanti studi sull'architettura sovietica sono stati condotti in Italia. Dobbiamo ad Alessandro de Magistris³³ in-

31 Milka Bliznakov, nata in Bulgaria nel 1927, laureandosi in architettura a Sofia nel 1951. Per ragioni politiche abbandona il suo Paese prima per la Francia, poi per gli USA dove, nel 1971 consegue il Dottorato in Storia dell'architettura presso la Columbia University, mentre nel 1972 fonda, presso l'Università del Texas, l'Istitute of Modern Russian Culture. Tra le pubblicazioni segnaliamo: *From Theory to Practice in Constructivist Architecture* (1979) Virginia Polytechnic Institute and State University. Division of Architecture and Environmental Design; *A Bibliographical Guide to Their Work: Soviet Women Architects, 1917-1937*, 1994.

32 W.C. Brumfield professore di Studi Slavi alla Talune University, inizia le sue indagini negli anni Settanta. Di grande importanza *A History of Russian Architecture*, prima edizione è del 1993; W. C. Brumfield, *The Origin Of Modernism In Russian Architecture*, Berkeley : University of California Press, 1991; W. C. Brumfield, *America as Emblem of Modernity in Russian Architecture, 1870-1917*, in «Thresholds» 1 January 2006, Issue 32, pp.26-32; W. C. Brumfield, *Anti-Modernism and the Neoclassical Revival in Russian Architecture, 1906-1916*, in «Journal of the Society of Architectural Historians» 1 December 1989, Vol.48(4), pp.371-386.

33 Alessandro de Magistris docente di Storia dell'architettura al Politecnico di Milano. Tra gli ambiti di ricerca grande rilevanza hanno la storia della città e dell'architettura sovietica. Tra le maggiori pubblicazioni: Alessandro De Magistris, *La città di transizione. Politiche urbane e ricerche tipologiche nell'URSS degli anni Venti*, Torino 1988; Alessandro De Magistris, *La costruzione della città totalitaria*, Città Studi Edizioni, Milano 1995; Alessandro De Magistris (a cura di), *URSS anni '30-'50: Paesaggi dell'utopia staliniana*, Mazzotta, Milano 1997; Alessandro de Magistris (a cura di), *Ivan Leonidov 1902-1960*, Electa, 2009; Alessandro De Magistris, *Club Zuev*, in

numerevoli contributi che, allontanando l'obiettivo dall'oggetto-architettura, con ampio focus sulla pianificazione urbana, restituiscono una visione ben più complessa della scena sovietica, avvalendosi di un articolato intreccio di relazioni, con grande attenzione alle fonti, non relativa esclusivamente al dato architettonico, ma abbracciando inoltre la sfera economica e quella sociale, imprescindibili per ricostruire il complesso affresco della scena architettonica nella Russia sovietica. Sul versante sovietico, nell'ultimo decennio un gruppo di giovani storici è tornato allo studio dell'eredità architettonica degli anni Venti e Trenta. Tra questi segnaliamo Dimitrij Chmelnickij³⁴, Ivan Lykoshin e Irina Cheredina³⁵, Pavel Kuznetsov³⁶, Mark Meerovič³⁷, Aleksandra Selivanova³⁸ e altri.

Architettura del Novecento, (a cura di) Marco Biraghi, Alberto Ferlenga, Einaudi, Torino 2012.

34 Dell'autore segnaliamo: *Nikolai Alexandrowitsch Miljutin: Probleme des Planens sozialistischer Städte*. DOM, Berlin 2008; *Architektura Stalina. Psihologija i stil'*, Moskva, 2007; *Zodčij Stalin*, Moskva, 2007; *Iwan Scholtowski, Architekt des sowjetischen Palladianismus*, DOM, Berlin 2015.

35 I. Lykoshin, I. Cheredina, Sergey Chernyshev, *Architect of The New Moscow*, DOM, Berlin 2015.

36 Pavel Kuznetsov, *The Melnikov House, Icon of the Avant-Garde, Family Home*, Architecture Museum, DOM, Berlin 2013.

37 Mark Meerovič, *Roždenie socgoroda: gradostroitel'naja politika v SSSR 1926-1932 gg.: koncepcija socialističeskogo rasselenija. Formirovanije naselennyh mest novogo tipa*, IrGTU, Irkutsk 2008.

38 A. Selivaova, *Postkonstruktivizm ili roždenie sovetskogo Ar Deko: Pariž – N'ju Jork – Moskva / Post-constructivism or the Origins of Soviet Art Deco: Paris - New York – Moscow*, Galeria Eritaž, Moskva 2018.

1. Gli anni della formazione di Il'ja Golosov (1883-1916)

1.1 Il percorso accademico

Il'ja Golosov nacque a Mosca il 19 luglio 1883. Il padre, Aleksandr, prete moscovita, avrebbe voluto che Il'ja e suo fratello Pantelejmon¹ avessero seguito le sue orme intraprendendo la carriera ecclesiastica. Tuttavia entrambi i ragazzi si opposero nella ferma convinzione di voler invece scegliere un percorso di studi artistici². Iniziò in tal senso, nel segno della tenacia e della passione che prevalsero sul dissenso familiare, la lunga carriera di Il'ja Golosov. Con poche righe è lo stesso Il'ja a descrivere, nelle autobiografie³ conservate nel suo fondo all'Archivio di Stato russo di Letteratura

1 P. Golosov (1882-1945), fratello maggiore di Il'ja, si formò dapprima all'istituto Stroganov per poi conseguire il titolo di architetto nel 1911 alla Scuola di Pittura, Scultura e Architettura di Mosca. Come il fratello lavorò nel laboratorio architettonico del Mossovet e nel 1933 fu alla testa della Masterskaja n. 9. Fu inoltre docente presso l'istituto di Ingegneria di Mosca. Membro dell'Osa (Associazione degli Architetti Contemporanei) sin dalla fondazione, tra i suoi maggiori progetti ricordiamo: Club dell'Unione dei lavoratori ferroviari e dei metalmeccanici (1927), Kinofabrik (industria cinematografica) a Mosca (1927), Ufficio postale a Charkov (1927), e la Kombinat Pravda a Mosca (1930-34).

Si consulti: M. Barchin (a cura di), *Mastera sovetskoj architektury ob architekture*, Iskustvo, Moskva 1975; V.V. Kyrilov, *The Golosov Brothers, Panteleimon Golosov*, in *Building in the URSS 1917-1932* (O.A. Shvidkovsky), Studio Vista, London 1971, pp. 106-109; O. Krem, *Panteleimon Golosov*, in *Dizionario dell'Architettura del XX secolo*, C. Olmo (a cura di) Allemandi, Torino 2000, pp. 103-4.

Scritti di P. Golosov: *Naše tvorčeskoe kredo*, in "Arkhitektura SSSR" 1935, p. 17; *Ja pristupaju k rabote s radost'ju*, in "Stroitel'stvo Moskvy" n. 9, 1933, p. 9; *Projekt pochtampta v Khar'kove*, in "Sovremennaja architektura", 1927, n.6, p. 182; Kinofabrika, in "Sovremennaja architektura" n.1, 1928, p. 9.

2 S.O. Chan Magomedov, *Il'ja Golosov*, Moskva 1988, p. 9.

3 Cinque Autobiografie sintetiche scritte tra il 1926 e il 1941 conservate all'Archivio RGALI, f. 1979, o.1, c.1, pp. 1-10.

ed Arte (RGALI), gli anni della formazione. Diplomatosi dapprima, nel 1906, conseguendo l'ottava classe alla Scuola Stroganov, studiò poi Architettura alla Scuola di Pittura, Scultura e Architettura di Mosca (MUŽVZ) conseguendo il titolo di architetto nel 1912. Nel 1915, come precisato solo nell'autobiografia datata 1926, frequentò i corsi del professor Michail Preobraženskij⁴ (1915) a Pietroburgo, dato, quest'ultimo, inedito e molto importante per la comprensione della linea di ricerca golosoviana⁵. Sin dal 1907, anno di inizio dei corsi al MUŽVZ e anno del suo matrimonio, incominciò a lavorare presso alcuni studi di architettura, specialmente come disegnatore, mentre dal 1912, conclusi gli studi, collaborò come assistente-architetto con alcuni tra i maggiori professionisti e accademici di Mosca⁶.

1.1.1 Gli studi all'Istituto Stroganov

La prima formazione del moscovita fu, come detto, alla Scuola Stroganov di Mosca⁷. Gli anni nei quali il giovane Il'ja frequentò lo storico

4 Michael T. Preobraženskij (1854-1930) distintosi negli studi alla Scuola di Pittura, Scultura e Architettura di Mosca, si diplomò con menzione speciale nel 1875. Terminati gli studi di Architettura presso l'Accademia Imperiale d'Arte di San Pietroburgo brillantemente, ricevette una borsa di studio (1882) per studiare in Europa, dapprima in Italia – famosa è la chiesa ortodossa commissionatagli a Firenze durante il suo pensionato - e poi in Francia. Nel 1887 fu invitato ad insegnare all'Accademia Imperiale di San Pietroburgo, dunque tornò in Russia ed iniziò la sua attività di docente e storico dell'arte e dell'architettura. Dedicò la sua ricerca all'architettura tradizionale russa, dal cui studio nacquero numerose ed importanti pubblicazioni. Membro della Commissione Imperiale di Archeologia, ed eminente nel campo del restauro, svolse la sua attività di professore sino alla Rivoluzione d'Ottobre. Per approfondimenti: M. T., Preobraženskij, *Primernye čerteži pričtovch postroyek dlja sel'skogo duchovenstva v Zapadnom krae*: 54 chert. na 9 tabl. s kratkim poyasnitel'nym tekstom, Sinodal'naya tipografiya, Sankt-Peterburg 1831; M. T. Preobraženskij, *Mnenie člena Akademii chudožestv M. T. Preobraženskogo po voprosu ob organizacii risoval'nykh škol.*, Sankt-Peterburg 1899, p. 12; V. Viccaro (a cura di), *La Chiesa ortodossa russa di Firenze*, Livorno 1998; A.L. Pavlova, *O dejatel'nosti architekto M. T. Preobraženskogo (150 let so dnja roždeniia)*, Russkoye iskusstvo Novogo vremeni. Issledovaniya i materialy. Sbornik statey. Vypusk 9: Iz istorii Imperatorskoy Akademii khudozhestv / Redaktor sostavitel' I. V. Ryazantsev, Miskva «Pamyatniki istoricheskoy mysli», 2005.

5 La ricerca condotta da Golosov negli anni successivi la Rivoluzione fu rivolta all'analisi degli archetipi della tradizionale architettura russa.

6 RGALI, o.1, c.1, pp. 9-10.

7 Dopo la rivoluzione del 1917 l'archivio e il museo della scuola sono andato persi. Si veda: A. Gartvig, *Shkola risovaniia v otnoshenii k iskusstvam i remeslam, uchrezhdennaia k iskusstvam i remeslam, uchrezhdennaia v 1825 Grafom S. G. Stroganovom, Ee vozniknovenie i razvitie do 1860,*

Istituto d'Arte Industriale furono gli stessi in cui fu direttore Nikolaj Globa (1859-1941), periodo molto vivace per innumerevoli aspetti. Il nuovo direttore, entrato in carica nel 1896 per volere del Ministro delle finanze, il Conte Sergei Witte⁸, trasformò infatti radicalmente l'istituto, facendolo rinascere dal periodo di crisi che, dopo la morte del preside Viktor Butovskij (1860-1881), aveva vissuto. La scuola Stroganov sotto la guida di Globa ricevette finanziamenti economici sia dal Ministero che dal settore manifatturiero: rinata per volere del ministro, faceva parte di un disegno ben preciso di industrializzazione del paese, e in tal senso, Globa trasformò quella che era nata come "Scuola di disegno" in "Istituto d'Arte Industriale". Se l'obiettivo iniziale del direttore era fare del Disegno uno strumento metodologico per lo studente al fine di comprendere gli ideali del "bello" e di "forma artistica" e la comunicazione di questi attraverso creazioni che soddisfacessero la richiesta dello sviluppo del gusto estetico, all'inizio del Novecento era divenuto obiettivo principale della scuola «dirigere l'istinto artistico degli studenti attraverso la ricerca e lo sviluppo di una bellezza distintiva nell'arte nazionale russa»⁹. Nel periodo in cui Il'ja Golosov frequentò lo Stroganov la didattica era stata notevolmente implementata: nel 1860 il corso preparatorio prevedeva lo studio del Disegno, del Paesaggio, delle discipline di cultura generale e della Natura morta; gli indirizzi per la specializzazione erano due, Disegno per stampe e tessuti e Ornamento per le

Moskva 1901; Moskvich, Stroganovskoe tsentralnoe uchil'noe tekhnicheskogo rizovaniia v Moskve, in "Iskusstvo i khudozhestvennaia promyshlennost'" 3, 1898, pp. 286-93; S. O. Chan-Magomedov, VCHUTEMAS: Moscow 1929-1930, Editions du Regard, Paris 1990, pp. 145-57; W. R. Salmond, Design Education and the Quest for National Identity in Late Imperial Russia: The Case of the Stroganov School, in "Studies in the Decorative Arts", vol. 1, n. 2 (spring 1994), pp. 2-25; P.N. Isaev, *Stroganovka (Imperatorskoe Stroganovskoe Central'noe khudozhestvenno-promyslennoe uchiliš'e). 1825-1918: Biograficheskij slovar'*, T. 1. Moskva 2004.

⁸ Nikolaj Witte (1859-1915), politico ed econometrista russo, svolse la sua attività sotto l'impero di Alessandro III e Nicola II. Si veda: S. Harcave, *Count Sergei Witte and the Twilight of Imperial Russia: A Biography*, M.E. Sharpe, Armonk, New York 2004; S. Witte, *The memoirs of Count Witte*, Doubleday, Garden City, New York 1921; F. W. Wcislo, *Tales of Imperial Russia: The Life and Times of Sergei Witte, 1849-1915*, Oxford University Press, New York 2011.

⁹ J. Beavington Atkinson, *An Art Tour to Russia*, Waterstone & Co Ltd, London 1986, p. 251.

altre arti applicate. Il nuovo statuto approvato nel 1892 implementava il palinsesto delle discipline con le seguenti materie: Disegno per l'industria, Storia dell'ornamento, Teoria delle ombre, Metodologia del disegno, Teoria della prospettiva, Studio degli stili, Composizione (insegnata da architetti) e Stilizzazione floreale.¹⁰ Ad insegnare Composizione figurano gli architetti Fëdor Šechtël¹¹, Ivan

10 S. O. Chan-Magomedov, *VCHUTEMAS: Moscou 1929-1930*, Editions du Regard, Paris 1990, pp. 145-9.

11 Fëdor O. Šechtël (1859-1926) nacque a Saratov, dove visse sino all'adolescenza. Si trasferì a Mosca dopo la morte del padre; sedicenne, iniziò a frequentare l'architetto Kaminskij; decise quindi di iscriversi alla Scuola di Pittura, Scultura e Architettura di Mosca. Noto soprattutto per il periodo Art Nouveau che caratterizzò la sua opera nel primo decennio del XX secolo, e di cui è stato tra i maggiori esponenti, Šechtël ha tuttavia attraversato, nella sua lunga carriera, diverse fasi del modernismo russo. Prima del floreale sperimentò il gotico e lo stile russo tradizionale, mentre l'opera successiva è caratterizzata dallo stile Neoclassico e Neo-russo. Si veda: W.C. Brumfield, *Fedor Shekhtel: Aesthetic Idealism in Modernist Architecture*, in *The Origins of Modernism in Russian Architecture*, University of California Press, Berkeley 1991, pp. 120-163; E. I. Kirichenko, *Fedor Shekhtel*, Moskva 1973; C. Cooke, *Fedor Shekhtel: An Architect and His Clients in Turn-of-Century Moscow*, Architectural Association Files, London, 5-6, 1984, pp. 5-31; E. I. Kirichenko, *Fedor (Franc) Shekhtel*, in *Mastera sovetskoj architektury ob architektury*, Iskusstvo, Moskva 1975, pp. 7-22.

Žoltovskij¹², Alexej Ščusev¹³, Leonid Brailovskij¹⁴, Lev Kekušev, Sergei Vaškov, Konstantin Bykovskij: tutti importanti professionisti della scena russa prerivoluzionaria che esperimentarono le possibilità del *Neoklassicism* (neoclassicismo) e del *Modern* (Art Nouveau). La strategia promossa per riportare in auge lo Stroganov prevede una rivoluzione didattica: non solo Globa riaprì i laboratori chiusi dal 1881, li ampliò e grazie ai finanziamenti ministeriali li fornì di macchinari e strumenti; istituì una parallela educazione teorica e pratica:

12 Ivan V. Žoltovskij (1867–1959) di origini bielorusse, si diplomò all'Accademia Imperiale delle Arti di San Pietroburgo e subito dopo iniziò la sua carriera accademica alla scuola Stroganov di Arte Industriale di Mosca. Contemporaneamente iniziò la professione di architetto. Fu infatti il maggiore esponente del Neo-Rinascimento e un grande ammiratore della architettura di Palladio che assunse a modello e del quale tradusse in russo il trattato. Dopo la rivoluzione d'Ottobre fu tra i pochissimi accademici a continuare ad esercitare la propria influenza in ambito professionale, specialmente tramite il Mossovet. Per un maggiore approfondimento: I. V. Žoltovskij, *Proekty i postpojki*, Moskva 1955; S.O. Chan-Magomedov, *Ivan V. Žoltovskij*, Moskva 2010; W.C. Brumfield, *The New Classicism in Moscow*, in *A History of Russian Architecture*, University of Washington Press, 2004, pp. 442-444; C. Cooke, *Russian avant-garde theories of art, architecture and the city*, Academy Editions, London 1995, pp. 94-95.

13 Alexej Ščusev (1873-1949) formatosi all'Accademia Imperiale d'Arte di San Pietroburgo sotto Benuà e Repin, dopo gli studi viaggiò molto: non solo le classiche mete dei viaggi di formazione degli architetti russi, ma visitò dapprima città d'oriente, tra cui Samatràcia, poi la Tunisia ed infine l'Europa: Austria, Belgio, Italia, Inghilterra e Francia, dove terminò i suoi studi all'Académie Julian. Fu tra gli architetti più influenti dei primi decenni del XX secolo, anche grazie alla sua attività accademica e per il ruolo di direttore del dipartimento architettonico del Mossovet. Fu inoltre direttore di diversi Musei moscoviti: la Galleria Tret'jakov e il museo di architettura che fondò nel 1946 e che oggi porta il suo nome. Si occupò come progettista anche del restauro di antichi monumenti. Per un ulteriore approfondimento: K. N. Afanas'ev, A. V. Shchusev, Stroiizdat, Moskva 1978; W.C. Brumfield, *New Directions in Russian Orthodox Church Architecture at the beginning of the Twentieth Century*, Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences 1 (2016 9) 5-40, pp.5-39; A. Vas'kin, *Ščusev: Zodcij vseja Rusi*, Molodaja gvardija, Moskva 2015.

14 Leonid M. Brailovskij (1867 – 1937) appartenente ad una antica nobile famiglia, Brailovskij ebbe un'educazione classica, per poi diplomarsi presso l'accademia Imperiale d'Arte nel 1894, ricevendo premi per la sua carriera accademica. Ebbe successo anche come architetto, disegnatore e artista. Tra il 1895 e il 1898 viaggiò in Europa, e visse a Parigi e Roma. Nel 1898 tornato in patria iniziò ad insegnare presso la Scuola di Pittura, Scultura e Architettura di Mosca, alla facoltà di architettura. Nel 1899 insegnò alla Scuola Stroganov. Partecipò a numerose mostre, specialmente con le sue opere pittoriche. Era membro della MAO, per la quale lavorò nell'editoria per l'annuario della Società. Si veda: V.E. Kolupayev, *Russkie chudožniki Leonid i Rimma Brailovskiye v Rossii i Rime, in Russkie v Italii. Ital'jancy v Rossii: Vzaimovlijanie kul'tur*, Sankt Peterburg 2012, pp. 50-78.

divenne obbligatorio un periodo di lavoro estivo in industria; vennero istituite competizioni annuali in cui, imprese locali, premiavano i manufatti degli allievi. In tal modo il direttore strinse rapporti con l'industria manifatturiera locale. Anche la struttura dei corsi fu modificata¹⁵: il curriculum base prevedeva cinque anni di scuola primaria e tre di scuola superiore¹⁶. Dunque, se il fine generale fu di definire lo stile russo, Globa intendeva arrivarvi attraverso la definizione del metodo: quello adottato alla Scuola Stroganov si basava sullo studio degli oggetti della manifattura russa di epoche passate analizzati come modelli, nell'intento di riconoscere attraverso essi delle forme antiche e tradizionali, e infine tramutarle attraverso un'interpretazione contemporanea. Quando nel 1900, all'Esposizione di Parigi, la scuola ricevette numerosi premi e menzioni¹⁷, fu notato che «non erano semplicemente copie di motivi familiari delle nostre antichità ma libere composizioni basate sul nostro antico stile. E in ciò si avverte un brusio dal passato e qualcosa di nuovo, qualcosa di unico in sé stesso»¹⁸. Negli anni seguenti fu tuttavia notata da più critici una certa fascinazione per elementi floreali, che richiamavano la scena estera, specialmente l'ambiente della Secessione, e ciò fu fortemente criticato¹⁹.

15 S. O. Chan-Magomedov afferma che nel 1860 il corso di studi della scuola Stroganov era di cinque anni, di cui tre generici e due di specializzazione. (S. O. Chan Magomedov, *VHUTEMAS...*, op. cit. pp. 145-157).

16 Cfr. W. R. Salmond, *Design...*, art.cit. p. 10.

17 Due Grands Prix, sei medaglie d'oro, sei medaglie d'argento. Cfr. W. R. Salmond, *Design...*, art. Cit. p. 11.

18 W. R. Salmond, *Design...*, art.cit. p. 11.

19 Per maggiore approfondimento sulle critiche al Modern: A. Voyce, *Russian Architecture : Trends in nationalism and modernism*, Greenwood Press, New York 1969; E. A. Borisova, T. P. Kazhdan, *Russkaia arkhitektura kontsa XIX-nachala XX veka*, Moskva 1971; C. Cooke, *Fedor Shekhtel: An Architect and his Clients in Turn-of-century Moscow*, in "Architectural Association Files", London, vol. 5-6, 1984, pp. 5-31; W. C. Brumfield, *Anti-Modernism and the Neoclassical Revival in Russian Architecture, 1906-1916*, in "Journal of the Society of Architectural Historians" 1 December 1989, Vol.48 (4), pp. 371-386; W.C. Brumfield, *The Origin Of Modernism In Russian Architecture*, University of California Press, Berkeley 1991; S. O Chan Magomedov, *Koncepcii formoobrazovaniya i stileobrazujuščie processy konca XIX - načala XX vv.*, in *Arkhitektura sovetskogo avangarda. Kn. 1. Problemy formoobrazovaniya. Mastera i techeniya*, Stroyizdat, Moskva 1996, pp. 51-116; M. Naščekina, *Sto arhitektorov moskovskogo Moderna, Tvoreckie portrety (Cento architetti del modernismo moscovita)*; W. C. Brumfield, *America as Emblem of Modernity in Russian Architecture, 1870-1917*, in "Thresholds" 1 January 2006, 32, pp. 26-32.

Per un riferimento al dibattito teorico si veda inoltre: I. Volodichin, *Zadači*

Questo è il contesto accademico in cui Il'ja Golosov ricevette la prima educazione, diplomandosi nel 1906²⁰, a ventitre anni, per poi frequentare la Scuola di Pittura, Scultura e Architettura di Mosca (MUŽVZ)²¹.

1.1.2 il diploma in Architettura al MUŽVZ e la formazione post laurea

La storica scuola d'arte di Mosca fu fondata nel 1843, quando la Scuola di Pittura e Scultura nata nel decennio precedente, si unì alla Scuola d'architettura. L'edificio che ospitava i corsi, nel cuore di Mosca, fu lo stesso che accolse il Vchutemas tra il 1920 e il 1930: un'inconfondibile costruzione in stile neoclassico, la cui soluzione d'angolo, il corpo cilindrico su cui affacciava la scala prima delle ultime trasformazioni, si impone alla vista dalla strada, tanto da costituire il punto privilegiato di rappresentazione della maggior parte delle raffigurazioni fotografiche esistenti²². Pochi anni prima dell'iscrizione di Golosov, nel 1898, il

architekturnojj estetiki (I fini dell'estetica architettonica), in "Architekturnyj muzej" I, 1903; I. Apyškov, *Racional'noe v novejšej architekture*, Sankt Petersburg 1905.

20 RGALI, f.1979, o.1, c.1, pp. 2-10.

21 Come per la scuola Stroganov anche per il MUŽVZ non è facile attingere a fonti dirette. L'esigua letteratura esistente esplicita la ricerca specifica in archivi privati appartenenti ad ex studenti dello storico Istituto. A tal proposito si veda: S. O. Chan Magomedov, *VHUTEMAS, Moscou 1920-1930*, Edition du Regard, Paris 1990, pp. 161-170; S. Stepanova, *Moskovskoe učilišče živopisi i vajanija. Gody stanovlenija*, Iskusstvo, Sankt Peterburg 2005; N.D. Korina, *Moskovskoe Učilišče Živopisi, Vajanija i Zodčestva Kak centr Formirovanija Moskovskoj Školy Živopisi V Ser. XIX — nac. XX V*, in Vestnik PSTGU Seriya IV. Voprosy istorii i teorii khristianskogo iskusstva 2014. Vyp. 2 (14), s. 117-135; N. Dmitrieva, *Moskovskoe Učilišče Živopisi, Vajanija i Zodčestva*, Iskusstvo, 1951; AA.VV., *Rossijskaja Akademija Živopisi, Vajanija i Zodčestva*, Belyj gorod 2002.

22 Riteniamo di non trascurabile importanza una nota circa l'architettura che accoglieva la scuola, sebbene Il'ja Golosov non ne faccia menzione. Dal racconto di uno studente del MUŽVZ diplomatosi nel '14 si evince che «la scuola era in un vecchio edificio costruito nel XVIII secolo all'angolo delle vie di Youchkov e Miasnitska'ia. Durante questi duecento anni di vita, l'edificio era stato sottoposto a varie modifiche e ricostruzioni. Una volta, l'ingresso era all'angolo delle due strade: si passava dal sontuoso vestibolo alla famosa scala di stile classico che si affacciava sulla rotonda del primo piano. Questa rotonda con le colonne doriche è stata conservata, ma la scala è scomparsa. Anche la stanza d'angolo arrotondata, con due file di finestre, un balcone-loggia e colonne, è stata conservata. Era in questa stanza che si tenevano i corsi di tutte le sezioni» (S. O. Chan Magomedov, *VCHUTEMAS*, p.163). Come vedremo successivamente, è evidente che Golosov porterà a fondo lo studio della soluzione d'angolo attraverso i suoi progetti (il Club Zuev ne è l'esempio maggiore) e il tema del cilindro angolare sarà tra

curriculum didattico del MUŽVZ era stato riformato dando la possibilità di iscrizione a sezioni prettamente artistiche o di cultura generale. Queste ultime prevedevano lo studio della matematica, della letteratura, della storia generale, della fisica, della chimica, delle lingue straniere e i rudimenti delle discipline artistiche, quali disegno, illustrazione e prospettiva elementare; nelle classi superiori le materie artistiche venivano trattate con maggior rilievo e comprendevano, oltre le classi di silhouette, busti e disegno dal vero, lo studio del paesaggio, il ritratto, l'arte di genere, lo studio degli animali. Nelle sezioni artistiche queste materie venivano studiate in diretta relazione all'arte; erano infatti previste nel curriculum lo studio della Storia dell'arte, Anatomia, Archeologia, Estetica, oltre che della Storia russa e Storia generale. La durata degli studi era di otto anni per pittori e scultori e dieci per gli architetti. Attingendo alla testimonianza di uno studente del corso di architettura laureatosi nel 1914, ossia solo due anni dopo Golosov, sappiamo che in quegli anni il corpus docenti della facoltà di architettura era composto da: Kurdjukov, Rylski, Brailovskij, Ivanov-Chtchits, Bogdanovic, Noakovski, Klioutchevski. Nikolaj S. Kurdjukov²³ era un

le chiavi di soluzione predilette per tal problema; tra gli appunti teorici di Golosov troviamo notazioni a tal proposito, purtroppo quasi completamente illeggibili per la grafia, ma fortunatamente accompagnati da schizzi grafici di immediata comprensione (RGALI, f.1979, o.1, c.71, pp.138-140)

23 Nikolaj S. Kurdjukov (1868- circa 1924), architetto, letterato e professore, lavorò a Mosca dopo aver conseguito gli studi alla Scuola di Pittura, Scultura e Architettura (1885 – 1992) e poi all'IACH (Accademia Imperiale delle arti di Pietroburgo). Negli anni di formazione viaggiò molto, visitò le antiche città russe e quindi ebbe modo di studiare l'architettura antica russa. Viaggiò anche all'estero: per due anni in Europa, dove ebbe modo di studiare la lingua inglese, francese e tedesca. Al suo rientro in patria, iniziò a lavorare con professionisti moscoviti, e dal 1900 fu membro della MAO: negli anni successivi fu premiato per l'opera redazionale presso la Società degli architetti di Mosca, per cui curò anche la biblioteca. Si distinse nel contesto accademico per la sua eccelsa cultura: insegnò al MUŽVZ, all'Istituto Stroganov, dove ebbe i corsi di Storia degli ornamenti e Storia dell'architettura; gli appunti delle sue lezioni mostrano il dettaglio e la cura con cui Kurdjukov le organizzava, non tralasciando nessun collegamento, nessuna nota e nessun particolare di progetto di ordine sia costruttivo che tecnico e ornamentale (cfr. Moskovskij arhitektor N. S. Kurdyukov: portret na fone epokhi, pp. 307); tenne conferenze all'Istituto Politecnico. La sua conoscenza dell'architettura europea e del francese ne fecero un importantissimo tramite della cultura occidentale: tradusse molti testi tra cui l'importantissima Storia dell'Architettura di August Choisy. Come progettista lavorò con l'architetto S. F. Flegontovic e S.F. Voskresenskij; la sua attività di progettista seguì tuttavia quella parabola che definì l'opera di molti architetti a cavallo

profondo conoscitore della letteratura architettonica europea dell'Ottocento, e traduttore di alcuni importanti testi, come la Storia dell'architettura di Choisy nel 1909. Il materiale archivistico conservato in archivi privati²⁴, riguardante le sue lezioni, delinea il profilo di un attentissimo accademico che non tralasciava nessuna scala di progetto: né quella tecnico-statica, né quella ornamentale mancavano di osservazioni rigorose e dettagliate. La teoria delle ombre era insegnata da Ivan Vasilievich Rylski²⁵ che, inviato per studi accademici dal MUŽVZ in India solo pochi anni prima, portava con sé visioni e paesaggi esotici; la classe di acquerello era tenuta da Leonid M. Brailovskij, architetto conosciuto ed apprezzato artista, disegnatore e pittore. Le sue opere, spesso su temi sacri, raffigurano scenografie architettoniche molto elaborate e dettagliate: antiche basiliche ortodosse, izbe, città fortificate, cupole e architetture lignee, dunque una costante attenzione a quegli elementi caratteristici della tradizionale architettura russa. Anche Foma O. Bogdanovič²⁶ era parte del corpo docenti; insegnò al corso di Architettura, adottando nei suoi laboratori una linea prettamente classicista, rifiutando qualsiasi altro stile. Infine, Fedor F. Gornostaev²⁷ era un fine conoscitore di tutti gli stili e nelle sue classi non

tra i due secoli, caratterizzata da un approccio agli stili russo, neoclassico ed eclettico. Per un approfondimento si consulti: M. V. Nashchokina, *Arkhitektory moskovskogo moderna. Tvorcheskije portret*, (3-ye izd), Zhiraf, Moskva 2005, pp. 310-311; I. E. Pečënkina, L. V. Sajgina, *Moskovskij arhitektor N. S. Kurdyukov: portret na fone epochi*, Arkhitekturnoye nasledstvo, Moskva 2011, pp. 306-316; L.I. Ivanova-Veen, *Arkhitekturnye školy Mosky. Sbornik 2. Učitelja i učeniki. 1749 – 1918*, Moskva 1999; E.N. Šul'gina, I.A. Pronina, *Istoriya Stroganovskogo uchilišcha. 1825-1918 g.*, Moskva 2002, pp. 135-136; P.N. Isaev, *Stroganovka (Imperatorskoe Stroganovskoe Central'noe chudozhestvenno-promyslennoe uchilišče). 1825-1918: Biograficheskij slovar'*, T. 1, Moskva 2004, pp. 100-101.

24 Cfr. S. O. Chan-Magomedov, *VCHUTEMAS...*, op.cit. pp. 160-163.

25 S. O. Chan-Magomedov, *VCHUTEMAS...*, op. cit. p.163.

26 Foma O. Bogdanovič (1859-1920) formatosi all'Accademia Imperiale di San Pietroburgo, fu docente presso la Scuola d'Arte Industriale Stroganov e la Scuola di Pittura, Scultura e Architettura di Mosca, membro della MAO. Nell'attività professionale collaborò con gli architetti A.N. Pomerancev, K.K. Gjllius, mentre è noto per aver progettato la Chiesa cattolica del Sacro Cuore del Gesù a Samara (1906) e la Chiesa Cattolica dell'Immacolata Concezione della Beata Vergine Maria (1911) a Mosca, entrambe in stile Neo-Gotico. Per un approfondimento: *Zodčie Moskvyy vremeni eklektiki, moderna i neoklassicizma (1830-1917 gody): illjustrirovannyj biograficheskij slovar'*, Krabik, 1998, p. 320.

27 Fedor F. Gornostaev (1867-1915) architetto e conservatore rus-

imponere una particolare scuola, ma lasciava molta libertà agli allievi.

Nel 1912 Golosov terminò i suoi studi alla facoltà di Architettura. Durante quest'ultimo periodo formativo lavorò presso studi di architettura, con alcuni professori e collaborò a delle riviste, giudicando egli stesso questo lavoro di fondamentale importanza per la sua formazione²⁸; collaborò con Brailovskij, suo insegnante di acquerello e con Ostrogradskij, tra i maggiori esponenti del floreale a Mosca e autore di moltissime opere del primo Novecento; con l'architetto Ivan Kuznecov, noto sia per la sua produzione floreale – aveva collaborato con Šechtel - che per le architetture in stile neoclassico e neo-russo; Aleksandr Ivanov che trasferitosi dal 1890 a Mosca da San Pietroburgo, elaborò nell'antica capitale numerosissimi progetti in stile neoclassico e floreale; Sergej Solov'ëv, legato al Rinascimento italiano, ma anche al Neoclassicismo e al Neobizantino; ed infine lavorò, come disegnatore, per lo storico dell'architettura Igor' Grabar'²⁹ e per la rivista di architettura *Starye Gody*: per entrambi fu incaricato di rilevare monumenti e di procedere poi alla graficizzazione. Come chiaramente esplicitato nelle autobiografie, Golosov giudicò estremamente formativa questa pratica di analisi dal vero e re-disegno, pratica che sicuramente lo avrebbe aiutato a sviluppare un parallelo con gli architetti rinascimentali, volto a verificare l'efficacia del metodo più che la forma,

so, profondo conoscitore dell'antica architettura russa. Conseguì gli studi all'Accademia Imperiale di San Pietroburgo, dove si diplomò a pieni voti nel 1895. Dopo gli studi soggiornò per un anno nelle città russe del nord per studiarne i monumenti. Dal 1899 sino al 1915, anno della sua morte, fu insegnante alla Scuola di Pittura, Scultura e architettura di Mosca, mentre dal 1907 al 1909 insegnò Arte russa allo Stroganov. Dal 1904 fu membro effettivo della MAO. Fu attivo nella professione sia come restauratore (Muro del Cremlino, Palazzo Terem, Torre Sukarev) che come architetto. Collaborò con lo storico Igor' Grabar', e fu autore dell'opera *Palazzi e Chiese del Sud*. Per un approfondimento si consulti: F.F. Gornostaev, *Dvorcy i cerkvi jura, Obrazovanie*, Moskva 1914; *O nek-rych pamjatnikach Kurska*, in "Zodčij" n.4, 1913, p. 37-44.

28 Autobiografia, RGALI, f.1979, o.1, c.1, p.7.

29 Alessandro De Magistris lo cita come «uno dei massimi studiosi dell'arte russa e del classicismo Pietroburghese, curatore della imponente *Istorija russkogo iskusstvo*, le cui pagine dedicate al diciannovesimo secolo sottolineavano l'influenza di Ledoux e dei maestri francesi settecenteschi sul primo classicismo "alessandrino"» (A. De Magistris, Konstantin Mel'nikov, l'architetto e il tempo, in «Casabella» n.839-840, 2014, pp. 72-91). Proprio in tal senso, quale fine conoscitore delle teorie architettoniche del Settecento francese, non è trascurabile l'influenza dello storico russo sulla produzione architettonica golosoviana del periodo del Simbolismo Romantico.

nonché a sviluppare quel pensiero critico che lo condusse, negli anni Venti, a sostituire il corso di disegno che aveva all'Istituto Politecnico di Mosca con il corso di costruzione e composizione architettonica, anche se sviluppò una netta preferenza: «Negli ultimi anni di corsi» scrisse successivamente Il'ja Golosov, «mi dedicai esclusivamente al classico, nello stile romano mentre dall'altro lato lo stile "moderno" dello zar ed altri stili storici non suscitarono in me alcun interesse»³⁰. Dopo l'università svolse servizio militare volontario, per poi entrare nell'esercito come riserva nel 1914, dopo la dichiarazione di guerra, dove inoltre ebbe la possibilità di progettare delle piccole strutture di cui non abbiamo tuttavia traccia grafica³¹. Nell'autobiografia conservata nel suo fondo all'archivio RGALI, datata 1926, Golosov affermò di aver frequentato il Master del professor Michail T. Preobraženskij, illustre accademico all'IACH (Accademia Imperiale d'arte) di San Pietroburgo, terminando gli studi nel 1915³². Preobraženskij sin dalla formazione si era occupato di architettura antica, ed era stato allievo di David I. Grimm, considerato il padre dello Stile Russo. Brillante studente fu premiato con una borsa di studio: viaggiò quindi in Europa e in Italia, dove ebbe modo di conoscere e studiare le grandi opere dell'antichità ed anche l'architettura neoclassica. Tornato in patria si dedicò allo studio dei monumenti antichi della regione di Kaluga, nel nord-ovest della Russia, nella provincia di Nižnij Novgorod e Mosca; da questi studi l'architetto e storico moscovita elaborò un'opera molto importante, *Monumenti dell'antica architettura russa nella provincia di Kaluga*. È a nostro avviso dato di non poco rilievo quello che si configura nella scelta di Golosov di chiudere il ciclo dei suoi studi accademici con la classe di Michael T. Preobraženskij. Il corpo docente della Scuola d'Arte Industriale e dello MUŽVZ era, come si è visto, vario, e seguiva le differenti tendenze che al volgere del secolo caratterizzavano l'architettura russa, dall'E-

30 Citato senza fonte in S.O. Chan Magomedov, *Il'ja ...*, op.cit. pp. 10-11.

31 RGALI, f.1979, o.1, c.1, p.5.

32 Nella scheda per l'ammissione al Mossovet, compilata il 10 maggio 1918, Golosov afferma, circa la sua attività professionale precedente, di aver prestato servizio nell'esercito dal 7 agosto 1914 al 15 marzo 1918. Ci chiediamo se la partecipazione al master potesse conciliare col servizio militare. RGALI, f.1979, o.1, c.1, p.2

clettismo allo stile Floreale, nella costante ricerca di una identità nazionale. Dall'analisi dei suoi progetti da studente è chiara la netta influenza del Neoclassicismo, così come, nei progetti degli anni successivi, ritorneranno archetipi della tradizione architettonica russa.

1.2 Brevi cenni sulla scena architettonica nella Mosca prerivoluzionaria

Nel 1900 ebbe luogo, nella capitale del grande impero, il Terzo convegno degli architetti russi. La scena registrata attraverso i diversi interventi era molto ampia e mostrava differenti posizioni: dalle più tradizionaliste che guardavano ancora al classico o agli eclettismi, a quelle caratterizzate dalla grande attenzione alla scena tecnologica e vedevano nei nuovi materiali la strada per l'architettura del nuovo secolo³³. Questi ultimi si dividevano in due fazioni: da una parte coloro che ne consideravano le possibilità tecnico-ingegneristiche dall'altra chi quelle architettonico-espressive³⁴. La fascinazione per i nuovi materiali aveva coinvolto ed interessato, nei decenni precedenti, anche quella parte di intellettuali russi "non addetti ai lavori", come Nikolaj Černyševskij³⁵ (1828-1889) e Nikolaj Gogol (1808-1852)³⁶ che nelle loro opere aveva-

33 Cfr. V. Chazanova, *Architekturnaja Mycl' načala 20-ch godov*, in *Sovetskaja arhitektura pervych let oktjabrja 1917-1925*, Moskva 1970 (tradotto in italiano V.E. Chazanova, *La teoria dell'architettura all'inizio degli anni Venti*, in «Rassegna Sovietica» n.2, marzo-aprile 1973, p. 90); J.L. Cohen, *Architecture and Modernity in the Soviet Union 1900-1917. The October Revolution and the Continuity of Architectural Culture 1900-1920*, in "A+U, Architecture and urbanism" n.246, 1991, pp. 46-67; R. Anderson, *Style, Innovation and Tradition, 1896-1916, in Russia: Modern Architectures in History*, Reaktion Books, London 2015.

34 Già nel primo congresso tenutosi nel 1892 erano stati evidenziati gli orientamenti predominanti (classico, eclettico, neo-russo e razionale) che, nel corso degli otto anni intercorsi tra i due convegni, avevano assunto una posizione e una definizione più chiara. Si veda: Pavel Siuzor, *Trudy I s"ezda russkich zodchich*, p. 12; N. I. Sokolova, *Architekturnye s"ezdy v Rossii*, in "Akademiiia arkhitektury", 1935, pp. 63-71; W.C. Brumfield, *The Quest for a National Style*, in *The Origin of Modernism in Russian Architecture*, University of California Press, Berkeley 1991, pp. 1-47.

35 Černyševskij fa riferimento al Crystal Palace nel suo romanzo scritto tra il 1862 e il 1863 – proprio quando fu processato per attività sovversiva e mandato in esilio - *Čto delat'?* importante riferimento per le successive generazioni di intellettuali russi. Si veda: M. Natalizi, *Il caso Černyševskij*, Mondadori, Milano 2006; F. Venturi, *Il populismo russo, I. Herzen, Bakunin e Černyševskij*, Einaudi, Torino 1972; N. M. Černyševskaja, N. G. Černyševskij *i Saratov*, Saratov 1978.

36 Cfr. J.L. Cohen, *Architecture and Modernity in the Soviet Union*

no guardato ai prodigi delle architetture europee, ponendo lo sguardo e l'attenzione sul Crystal Palace. Mentre Viollet le Duc nel 1879 chiuse il suo saggio *L'Art Russe* con una visione per la futura architettura russa legata alle grandi possibilità delle strutture in acciaio³⁷. La grande novità rispetto ai due precedenti convegni fu tuttavia registrata nella sessione espositiva dove, tra gli altri, Fëdor Šechtel', l'architetto che sarebbe ben presto diventato icona del *Modern* russo, espose alcune interessanti opere nel cosiddetto *Novyj Stil'* o *Modern*. Il dibattito aveva avuto inizio alcuni decenni prima o, più precisamente inseguito al 1860, anno in cui Alessandro II divenne Zar di Russia, intraprendendo la nuova politica di matrice liberale. Lo sguardo andava verso Occidente. Le origini di questo complesso fenomeno nel campo architettonico sono differenti e complesse ma è possibile individuare in alcuni elementi degli imprescindibili ingranaggi: i viaggi di formazione e perfezionamento post-laurea all'estero particolarmente promossi attraverso la Riforma Universitaria del '63, grazie a cui molti architetti russi ebbero modo di confrontare la scena nazionale con quella europea e americana; le neonate associazioni di architetti istituite in seno alle accademie nelle due grandi città tra gli anni Sessanta e Settanta: la Società Architettonica di Mosca (1867) e la Società di Architetti Pietroburghesi (1870); l'organizzazione di congressi nazionali ove membri di diverse città e associazioni avevano l'opportunità di discutere e confrontarsi: prima della rivoluzione ne furono organizzati cinque, di cui due a Mosca a tre a San Pietroburgo. Altri importanti tramiti per il dibattito e la diffusione degli ultimi progressi dell'architettura occidentale furono le riviste di architettura. In esse circolavano e prendevano piede le nuove frontiere della tecnologia, i prodigi dell'ingegneria che stavano animando l'America e l'Europa, ma an-

1900-1937. *The October...*, art.cit. p.

37 La prima parte del saggio di Viollet Le Duc è dedicata alla dimostrazione che: «the rational theory of architecture that he had earlier shown to be the basis of Greek and Roman, Byzantin and most especially Gothic architecture was universal in its application. Any Style of architecture could be analysed, its structural system made evident and its constituent element isolated. (...) the styles of the past (...) could be reinterpreted in terms of contemporary requirements and materials» (R. Middleton, *Viollet-Le-Duc-sky?*, in "AD" n.6-7, February 1979, pp. 67-68). La seconda parte invece propone una possibile interpretazione della sua teoria contestualizzata nella contemporaneità russa.

che i tentativi di resistenza: alcuni guardarono con particolare interesse all'Inghilterra, a ciò che stava avvenendo sotto l'egida di Ruskin e Morris e infatti in breve tempo le teorie e i dibattiti del movimento delle Arts & Crafts presero piede in Russia, tanto che il circolo di Abramcevo³⁸ è considerevole testimonianza diretta dell'influenza del movimento anglosassone. Ciò accadde contemporaneamente alla diffusione di una dura critica all'eclettismo e al classicismo, nascente dalla volontà e necessità di definire un'architettura nazionale russa, e allo sviluppo di un nuovo fenomeno: il progetto su commissione che doveva assecondare le richieste – circa lo stile, le dimensioni, le proporzioni etc. – del committente. Quest'ultimo fu fortemente osteggiato nelle pagine di riviste non strettamente di settore come, ad esempio, *Graždanin* (il Cittadino), *Mir Iskusstva* (il Mondo dell'arte) e *Apolon*, mentre testate specialistiche come *Zodčij* (l'Architetto)³⁹, *Naše Žilišče/Stroitel* (le Nostre Case/Costruzione), *Architekturnye motivy/Postroika* (Motivi architettonici/Costruzione), *Iskusstvo stroitelnoe i dekorativnoe* (Costruzione e arte decorativa), mostrano un attento sguardo alle conquiste architettoniche della scena europea e americana, anche grazie ad una puntuale selezione di immagini di altissima qualità⁴⁰. Oltre all'architettura delle Arts&Crafts inglesi che ormai da decenni erano un chiaro riferimento teorico e progettuale, negli ultimi anni Novanta, sulle pagine dello *Stroitel*, apparvero scritti dedicati alla scena belga, francese, austriaca, con un netto focus sui progetti di Guimard, Olbrich, Horta e Wagner⁴¹. Fu proprio una di queste testate, *Architekturnye motivy* cui si deve una delle prime apparizioni

38 Si consulti: E.A. Borisova, *Architektura v tvorčestve chudožnikov Abramcevskogo kružka*, in G.Ju. Sternin, *Chudožestvennyye processy v russkoj kul'ture vtoroj poloviny XIX veka*, Nauka, Moskva 1984, pp. 137-182.

39 *Zodčij* (1872-1924) fu la maggiore testata d'architettura del Diciannovesimo secolo. Rivista mensile (poi settimanale dal 1902) pubblicata a San Pietroburgo sin dal 1872 dalla Petroburgskoe obščestvo architekturov (Società degli architetti petroburghesi). Dal 1881 pubblicò un importante inserto, di cadenza settimanale, dal titolo *Nedelja stroitelja*. L'importanza della rivista per lo sviluppo delle idee architettoniche nella seconda metà del XIX secolo è stata affrontata in: W. C. Brumfield, *America as Emblem of Modernity in Russian Architecture, 1870-1917*, in "Thresholds" 1 January 2006, 32, pp. 26-32.

40 Cfr. W.C. Brumfield, *The Quest for a National Style*, in *The Origin...*, pp. 1-47.

41 G. Ravich, *Besedy stroitelja*, in "Stroitel" n.11-12, pp. 411-446.

del termine *Stil Modern*⁴². Lo storico Krasovskii⁴³, nel suo saggio del 1886 sostenne la presenza di tre categorie di architetti russi: i neoclassicisti, i romantici e i razionalisti; il termine “razionalista” venne usato nel contesto dell’architettura russa per la prima volta da Viktor Shreter⁴⁴ per indicare quell’architettura che utilizza i materiali secondo le specifiche qualità costruttive, e non per uso decorativo/tradizionale. Sebbene l’elemento di novità del primo decennio del ventesimo secolo fosse rappresentato dall’affermazione del Nuovo Stile, vi era chi continuava a volere per le grandi città russe altri linguaggi e, in questo contesto, i due orientamenti predominanti furono il Neoclassico e il Neo-russo. Per alcuni architetti e teorici la fede nel linguaggio della classicità alludeva non solo a un credo estetico ma soprattutto ideologico, espressione eloquente delle loro posizioni intellettuali rispetto a quel fenomeno di ascesa della borghesia e del capitalismo di cui il linguaggio del *Modern* era la più diretta espressione. Nel 1902 Aleksander Benuà (1870-1969) pubblicò sulla rivista *Mir Iskusstva* un articolo dal titolo *Živopisnyj Peterburg*⁴⁵ (Pietroburgo pittoresca) in cui esortava gli architetti a fermare “la barbarie” del nuovo stile. Non è un caso che tra i maggiori esponenti del Neoclassicismo del primo Novecento troviamo l’allievo di Benuà, Ivan Fomin (1872-1936) protagonista poi dell’architettura sovietica, nei Venti come nei Trenta, e Vladimir Ščuko (1878-1939) che aveva avuto una formazione analoga a quella di Fomin, sia accademicamente sia per il tour italiano che influenzò entrambi⁴⁶. A Mosca la scena Neoclassica era dominata da architetti quali Roman Klein (1858-1924) cui emblema progettuale può considerarsi il Museo Puškin realizzato tra il 1896 e il 1912⁴⁷, Ilarion Ivanov-Šic⁴⁸ (1865–1937) che nelle sue architetture

42 Cfr. W.C. Brumfield, *The Origin...*, p. 46.

43 Ivi, pp. 17-19.

44 Ivi, p. 17.

45 A. Benuà, *Živopisnyj Peterburg*, in “*Mir Iskusstva*” n.1, 1902, pp. 1-5.

46 Cfr. W.C. Brumfield, *Modernism During the Early Twenty Century*, in *A History of Russian Architecture*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, pp. 425-466.

47 Cfr. W.C. Brumfield, *The New Classicism in Moscow*, in *A History of Russian Architecture*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, pp. 442-444.

48 E. Bagina, *Illarion Ivanov-Šic*, in “*Arhitektura i stroitel'stvo Moskvy*” n.4, 1984; M.V. Naščokina, *Arhitektory Moskovskogo Moderna*.

re portava l'eco di quanto accadeva a Vienna con la Secessione⁴⁹, e certamente Ivan *Žoltovskij* (premio Stalin 1951) che fu tra i maggiori promotori del classicismo anche in periodo sovietico, fortemente influenzato dal Rinascimento italiano e specialmente da Andrea Palladio - di cui tradusse i Quattro Libri dell'Architettura - e che prese fedelmente a modello sin dal progetto per la Dom Tarasova⁵⁰ (Palazzo Tarasov) di cui Palazzo Thiene a Vicenza è un esplicito riferimento. Vi erano poi i sostenitori di uno stile Neo-russo che cercarono una variante contemporanea all'architettura tradizionale. In questa prospettiva la tendenza Neo-russa indagava alcuni elementi e le relazioni tra questi: il materiale, la struttura, la forma, l'apparato decorativo. La grande varietà degli elementi chiamati in causa portò alla stretta collaborazione di differenti attori come architetti, artisti, scultori, artigiani che insieme cercarono, anche e soprattutto sotto l'esempio dell'esperienza delle Arts&Crafts, di re-instaurare anche nelle grandi città un fermo legame con la tradizione. Prendendo in considerazione la sola Mosca, un emblema di questa tendenza costruito nel cuore del primo decennio (1907) è l'edificio per appartamenti Pertsov progettato da Sergei Maliutin, i cui riferimenti alla tipica architettura medievale, il *teremok*, sono ben evidenti. Maliutin "esasperò" alcuni tratti dell'architettura popolare attraverso l'uso di piastrelle di ceramica, i marcati elementi decorativi alle cornici dei balconi e delle finestre, il profilo netto del finto tetto a spiovente sulla facciata laterale. La critica contemporanea accolse positivamente i tratti esuberanti di questo stile, finanche lo storico Igor' Grabar'⁵¹ si pronunciò a favore. Gran parte delle architetture progettate in Stile Neo-russo è costituita da edifici religiosi poiché la chiesa ortodossa supportò questo tipo di storicismo⁵². Icona di questo movimento può essere considerata la chiesa del Cristo Risorto progettata nel 1907 a Mosca da Il'ja Bondarenko (1867-1947),

Tvorčeskie portrety, Žiraf, Moskva 2005, pp. 222-231.

49 Ibidem.

50 Si veda: S.O. Chan-Magomedov, *Ital'janskij Renessans Ivana Žoltovskogo*, in Ivan Žoltovskij, Moskva 2010.

51 I. Grabar, *Neskol'ko mislei o sovremennom prikladnom iskusstve v Rossii*, in "Mir iskusstva" n.3, 1902, pp. 51-6.

52 W.C. Brunfield, M. Velimirovic, *Christianity and the Art*, Cambridge University Press, New York 1991.

chiaramente ispirata all'architettura medievale nelle forme, con il tetto-campanile particolarmente inclinato. Tuttavia colui che sarà definito il più creativo interprete di questa tendenza fu Aleksei Ščusev, tra i più influenti architetti del periodo sovietico, di cui ricordiamo la chiesa dell'Intercessione, con il chiostro di Marta e Maria⁵³, costruita a Mosca tra il 1908 e il 1912, che nel suo fondere forme della tradizione medievale con le linee più moderne della scuola di Novgorod e Pskov è emblema della produzione prerivoluzionaria di Ščusev. Sebbene i primi esempi di *Stil Modern* o *Novyj Stil'* siano rintracciabili a San Pietroburgo⁵⁴, fu a Mosca che questo fenomeno esplose e uno dei primissimi esempi è costituito dalla casa-castello che Mazyrin, progettò per i Mozorov⁵⁵, tra il 1994 e il 1998 e che, ancora oggi, si impone nel paesaggio urbano dell'attuale capitale. Furono le maggiori città russe il teatro perfetto per questa nuova architettura: strettamente legata al fenomeno di espansione demografica che caratterizzò gli ultimi decenni del Diciannovesimo secolo e soprattutto a quelle classi in ascesa il cui benessere poggiava sul capitalismo. Dunque, la parte prevalente delle architetture in *Stil Modern* fu progettata per il privato: abitazioni o edifici privati e commerciali. Il primo grande progetto a Mosca lontano tanto dal Neoclassicismo quanto dallo stile Neo-russo e dall'Eclettismo fu l'Hotel Metropolitan. Il bando per la sua progettazione fu annunciato nel 1896 ma solo nel 1899 fu dichiarato il vincitore, William Walcott, sulle pa-

53 I.P. Maškov, *Putevoditel' po Moskve*, Moskva 1913, p.194.

54 B. Kirikov, *Architektura Peterburgskogo Moderna. Osobnjaki i dochodnye doma*, in "Neva" SPv, 2003, pp. 122-132.

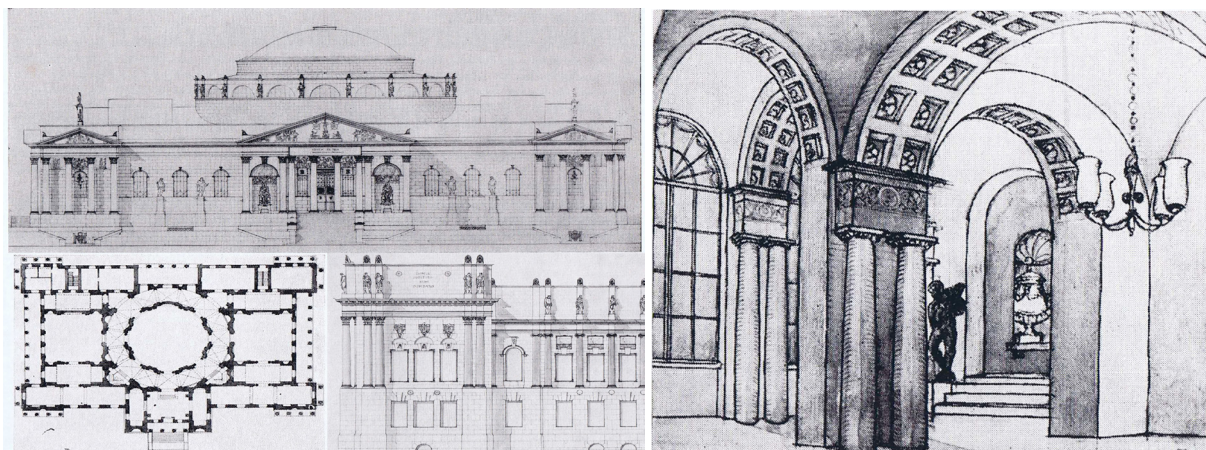
55 A tal proposito Brumfield segnala: «The A. A. Morozov house was photographed frequently as one of Moscow's marvels (see Arkhitektturnye motivy, 1900, no. 3, plate 58). Leo Tolstoi responded to it in a perceptive passage on the economics of conspicuous architectural display in his novel *Resurrection* (completed in December 1899). At the beginning of part 1, chapter 12, the novel's protagonist, Nekhliudov, rides past it and muses on the absurdity of this "stupid, unnecessary house for some stupid, unnecessary person" who exploits the very workers swarming over the scaffolding. Nekhliudov's cabby objects—"If they're building it, someone must need it"—and observes, unassailably, that the peasants pouring into Moscow from the impoverished villages must have work. The scene is based on Tolstoi's thorough knowledge of the economic dislocation in Russia during the 1890s and its impact on Moscow» (W.C. Brumfield, *The Origin...*, op.cit, p. 121).

gine del giornale *Nedelja stroitelja*⁵⁶. Non vi era traccia di alcun riferimento agli ordini classici sulle facciate che mostravano, invece, un rapporto completamente nuovo tra tettonica e struttura. Non vi erano riferimenti o allusioni agli elementi portanti sui prospetti del manufatto. L'uso dei nuovi materiali era invece facilmente leggibile sulle grandi facciate, il cui disegno, le cui proporzioni e partizioni erano evidenziate da ampie vetrate decorative e da grandi pannelli di ceramica. Le vetrate erano opera di Nikolaj Andreev, mentre i pannelli in ceramica che caratterizzavano il coronamento, erano stati disegnati da Michail Vrubeľ e realizzati da Aleksander Golovin. Tutti erano stati membri della comunità di Abramcevo. Nei dieci anni successivi al 1899 furono costruiti numerosi edifici per appartamenti in *Stil Modern* nel cuore di Mosca o, più esattamente, all'interno di quel perimetro urbano ben servito dalla linea tranviaria. Tra i progetti più rappresentativi due sono a firma del pietroburghese di origine, e ingegnere di formazione Lev Kekušev (1862-?1917): il grande edificio d'appartamenti per Isakov (1906) e la villa unifamiliare progettata per sé (1899-1900). In entrambi appare esplicita l'influenza dell'architetto belga Victor Horta, specialmente in alcuni elementi: i montanti curvi delle finestre, le cornici metalliche, l'uso del mattone in facciata. Altro emblema dell'edificio da appartamenti nel *Novyj Stil'* è rappresentato dall'opera progettata da Georgii Makaev nel 1905 in Podsosenskij ulica. I principi sottesi alla costruzione di residenze erano qui tutti chiaramente espliciti: enfasi decorativa e una distribuzione funzionale degli spazi interni. Gli appartamenti infatti erano organizzati in modo che le stanze di rappresentanza avessero affaccio sulla strada principale, mentre la zona notte e i servizi sulla corte. Elemento tipico e ricorrente delle architetture in *Stil Modern*, che ritroviamo anche nell'opera di Makaev, è la torre angolare. Già presente nel secolo precedente è qui re-interpretata: oltre a presentare sulla sua piccola superficie semicircolare tutti i materiali – nuovi e non – utilizzati, (vetro, acciaio, diversi tipi di intonaco) e i due alti tulipani in stile floreale, la torre sottolinea la netta asimmetria tra le due facciate, caratteristica assente nelle architetture del diciannovesimo secolo.

⁵⁶ "Nedelja stroitelja" n. 28, 1899, pp. 208-209. Cfr. W.C. Brumfield, *The Origin...*, pp. 65-66.

Oltre ai grandi edifici residenziali furono costruite numerose ville unifamiliari, tra le maggiori richieste dell'*elite* di quei ricchi mercanti e imprenditori che maggiormente supportarono la causa del nuovo stile. Due architetti si imposero in questa scena, ancora Lev Kekušev la cui produzione fu molto prolifera ed eclettica, in cui troviamo influenze che vanno dal rinascimentale alle ultime architetture della Secessione, come possiamo osservare nella casa Mindovskij sulla Pavarskij ulica del 1904, e nella piccola villa per List (1898-1899). È tuttavia la figura di Fëdor Šechtel quella maggiormente legata alla produzione del *Modern*. Nato a Saratov nel 1859, Šechtel si formò alla Scuola di Pittura, Scultura e Architettura di Mosca. Sin dall'infanzia aveva mostrato una grande inclinazione per le arti grafiche e un interesse per il teatro che ebbe modo di testare e di mettere alla prova entrando in contatto, giovanissimo, con il cuore della scena artistica, non solo strettamente moscovita, aiutato dai rapporti della madre con l'importante Galleria Tretriakov. Sebbene il periodo del *Modern* russo sia associato in special modo alla sua opera, la lunga carriera dell'architetto di Saratov si pone come emblema rispetto a quella generazione di architetti che, nati verso la metà del diciannovesimo secolo, lavorarono sino ai primi decenni del secolo successivo. Infatti, se nei primi anni adottò forme eclettiche in risposta alle differenti tematiche affrontate – si pensi alle ville suburbane costruite per la famiglia Morozov, o all'uso del Neo-gotico per la committenza urbana – come nelle case per la Morozova (1893) e la Kuznečova (1896)⁵⁷, o piuttosto al progetto per la stazione di Iaroslav (1902) le cui torri, il campanile e le possenti mura in mattoni richiamano gli archetipi della tradizione russa – dopo il fiorente periodo di produzione nel nuovo stile che già verso la fine del primo decennio si accingeva al declino, vi fu il ritorno alle forme del classicismo o della tradizione. Il passaggio dall'eclettismo e dal Neo-gotico alle forme del *Modern* fu segnato dal progetto per la casa progettata per Stepan Riabušinskij (1900-1903) in cui l'architetto contrappose alla semplicità dei volumi i grandi mosaici che adornano le facciate, alla linea severa delle geometrie architettoniche quella curva e sinuosa delle cornici in ferro sulle grandi vetrate e dei vestiboli di accesso alla casa, alla teatra-

⁵⁷ Cfr. Brumfield, *Fedor Shekhtel: Aesthetic Idealism in Modernist Architecture*, in *The Origin...*, pp. 121.



1.

2.

lità della scala, perno del progetto, la semplicità delle piccole stanze che la circondano. La sinuosa scala ben rappresenta quel desiderio di ostentazione proprio della classe sociale che favorì lo sviluppo del *Modern Stil*. I Riabušinskij furono tra i maggiori committenti di Šechtel e a loro dobbiamo anche i progetti per due importanti edifici commerciali: la banca Riabušinskij (1903) e la sede del loro giornale *Utro Rossii* (1907). Per entrambi i prospetti Šechtel ricorse alla scelta dei mattoni e delle ampie vetrate ma, mentre nel primo decori in stucco ne segnano le partizioni nel basamento e nel coronamento, il secondo invece rappresenta la cristallizzazione dell'uso della linea curva e sinuosa ma al con tempo severa, sia per il volume – definito da grandi angoli curvi – sia per i prospetti la cui verticalità, sottolineata dalle alte vetrate, è spezzata dalla curva della cornice superiore. Ultimo protagonista della scena del *Modern* cui riteniamo necessario fare un piccolo riferimento, sebbene non appartenesse alla scena moscovita, è l'architetto-ingegnere Pietroburghese Vladimir Opyškov (1871-1939), tra i maggiori esponenti della stagione del *Novyj Stil* della capitale e al quale «per diverse assonanze sul campo compositivo e formale»⁵⁸ è stata di recente attribuita un'influenza sull'architettura di Kostantin Mel'nikov. Una delle sue opere più note è la villa costruita per l'imprenditore Sergej Čaev tra il 1906 e il 1908. Qui possiamo osservare un parallelo con il progetto di Šechtel per la villa Riabušinskij: in entrambe le planimetrie la scala si pone come perno, anche se tuttavia in modo completamente differente. Mentre nel progetto mo-

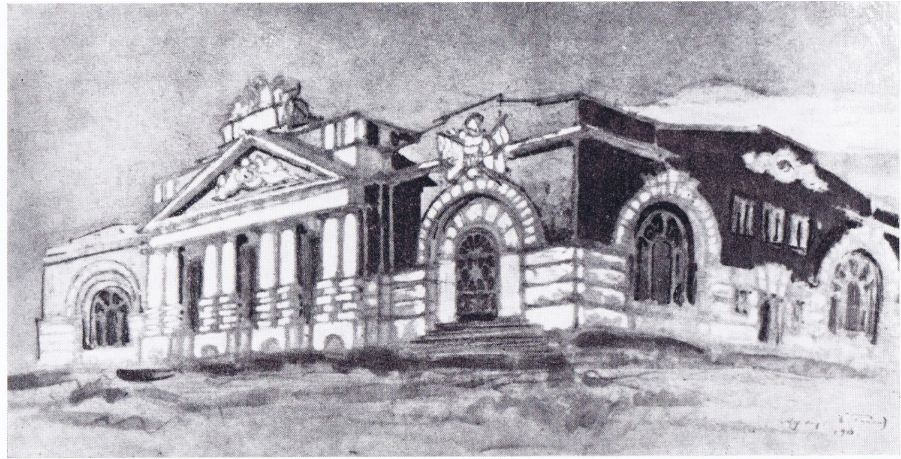
1. Progetto scolastico, Museo per la Battaglia del 1812, Progetto principale, pianta, dettaglio. 1911.

da S.O. Chan-Magomedov, *Il'ja Golosov*, Moskva 1988. (MUAR)

2. Progetto studentesco. Interno in stile classico, 1911. da S.O. Chan-Magomedov, *Il'ja Golosov*, Moskva 1988. (MUAR)

58 A. De Magistris, *Konstantin Mel'nikov, l'architetto e il tempo*, in «Casabella» n.839-840, 2014, pp.72-91.

1. Villa Zuev presso Mosca, prospettiva, 1913.
da S.O. Chan-Magomedov, *Il'ja Golosov*, Moskva 1988. (MUAR)



1.

scovita la grande e scenica scala elicoidale raccoglie intorno a sé tutte le stanze della casa, nel progetto di Opyškov un sistema di scale taglia in due la pianta, diagonalmente, collegando le due entrate – anteriore e posteriore dell'appartamento. Le due rampe si incontrano nella rotonda centrale che dà accesso alle stanze e definisce una sorta di simmetria -concettuale e doppia (di cui un asse è dato proprio dalla direzione delle scale, e il secondo è l'asse a questo perpendicolare). Dopo la rivoluzione del 1905 tuttavia la pressione ideologica portò gradualmente ad abbandonare il *Modern* e la politica stentorea delle classi alto borghesi e, negli anni Dieci, la scena architettonica tornò ad essere caratterizzata soprattutto dallo stile neoclassico e neo-russo.

1.3 I progetti

Pochi sono i progetti pervenuti risalenti al periodo di formazione di Il'ja Golosov, elaborati tra il 1911 e il 1916. Dall'analisi dei disegni risulta evidente, più che una evoluzione, quella che definiremo invece una decisa virata: il giovane studente passò infatti dalla solennità dei primi progetti Neoclassici e Neorinascimentali agli ultimi in stile neo-russo⁵⁹. Il primo è il progetto per un Museo Nazionale della Battaglia del 1812 (1911) i cui disegni di pianta e prospetti mostrano chiaramente quanto la riflessione di Golosov sul classicismo, in quel periodo, fosse in una fase di studio ancora embrionale. La forte simmetria assiale in pianta ed anche in alzato, i volumi plastici ri-

⁵⁹ Il percorso architettonico di ferma parte degli architetti operanti a Mosca e San Pietroburgo a cavallo dei due secoli è caratterizzato da periodi differenti: era comune passare dagli stilemi dell'eclettismo al Floreale e, in alcuni casi, alla ricerca della tradizione, quindi all'uso del Neo-russo.



1. Villa Zimin, prospettiva, 1912.
da S.O. Chan-Magomedov, *Il'ja Golosov*, Moskva 1988. (MUAR)

1.

conducibili a geometrie pure, parallelepipedo, cubo e cilindro, le proporzioni con cui le aule, le gallerie, la rotonda articolano il disegno di pianta, l'uso delle statue che sono poste sulla linea di gronda, rimandano immediatamente a un esercizio in stile palladiano. Dello stesso anno è la prospettiva interna di un progetto in stile classico. Qui gli elementi della classicità attraverso cui l'architetto ritma, gerarchizza e suddivide gli spazi, perdono il loro valore strutturale reale, per assumerne uno "virtuale" che con grande coerenza "tettonica" tiene insieme il sistema volta e sostegno. Il sistema arco - colonna risulta privato del suo ruolo portante e, apposto ad un setto in muratura, l'arco a lacunari solo in apparenza poggia sulle colonne binate. I due progetti di ville residenziali – villa Zuev e villa Zimin - che secondo la documentazione⁶⁰ furono poi costruite, risultano essere ibride. Analizzando il prospetto pervenutoci di villa Zuev, nei pressi di Mosca, nella configurazione del volume e delle gerarchie tra le parti dei prospetti, rintracciamo ancora in Palladio un innegabile riferimento. Pensiamo soprattutto a villa Bodoer e villa Caldogno, nella tripartizione del prospetto principale, con al centro il loggiato esastilo – octastilo nel progetto di villa Zuev - così come ritroviamo le arcate romaniche della seconda, ma poste lateralmente; è una variazione su tema, un esercizio in cui il giovane moscovita, assunta a modello la villa palladiana, ne varia gli elementi, le proporzioni, interpone stile classico e romanico, ottenendo un'architettura che assume un peso diverso. Golosov riveste il basamento con grandi bugne rustiche che giocano

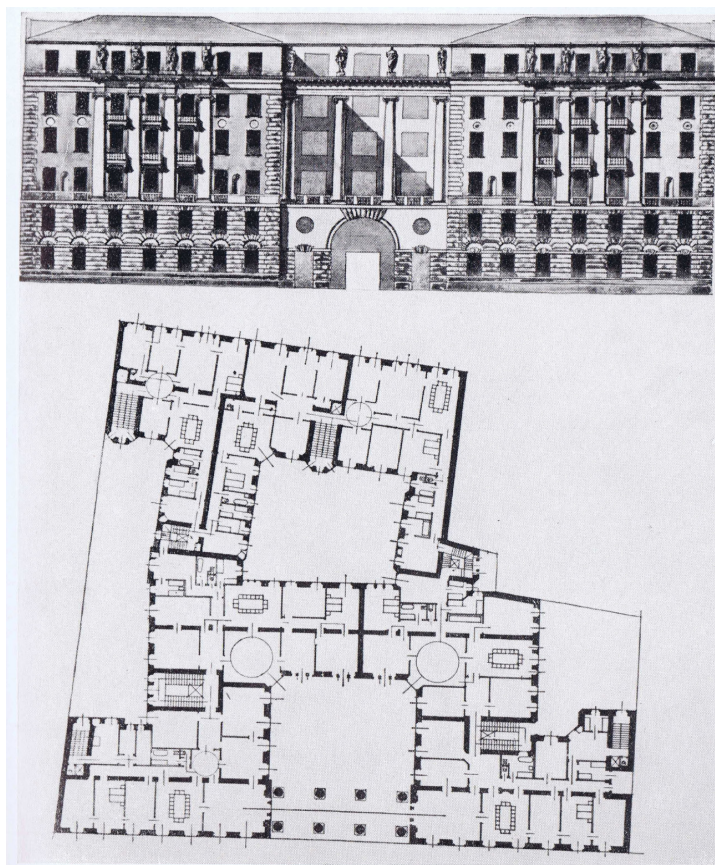
60 S.O. Chan-Magomedov, *Il'ja ...*, op.cit. p. 11.

1. Casa da appartamenti, progetto di concorso con P.Golosov, prospetto principale e pianta. 1914.

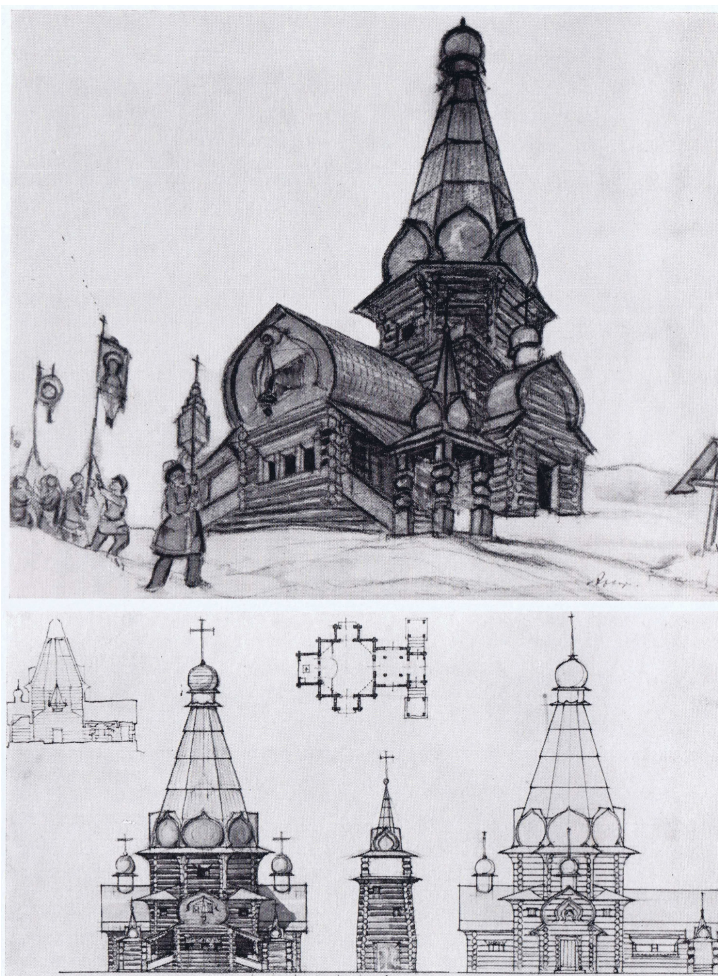
da S.O. Chan-Magomedov, *Il'ja Golosov*, Moskva 1988. (MUAR)

2. Progetto di una chiesa in legno. Prospettiva, prospetti, sezione e pianta, 1916.

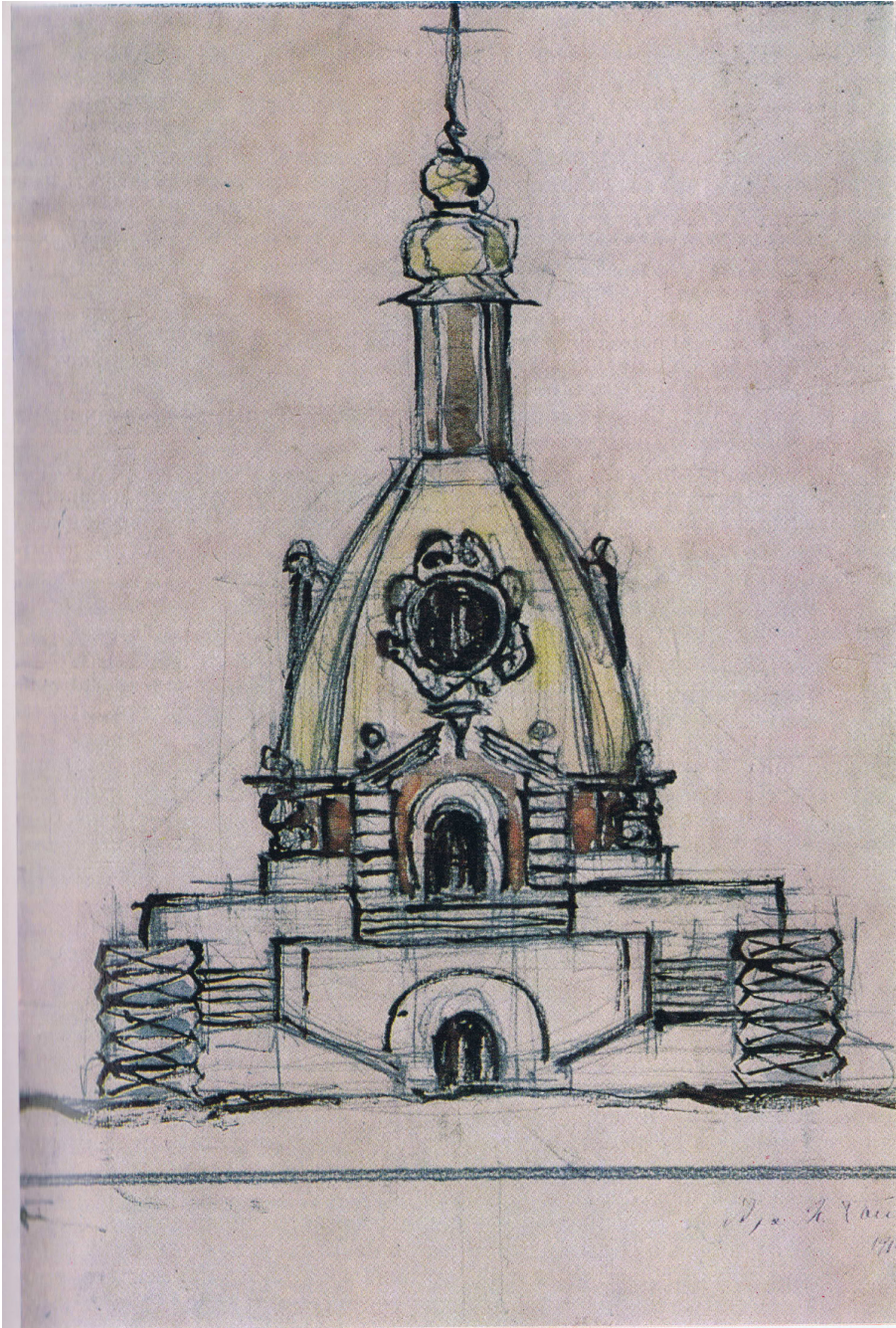
da S.O. Chan-Magomedov, *Il'ja Golosov*, Moskva 1988. (MUAR)



1.



2.



1. Progetto per una chiesa, prospetto, 1916.

da S.O. Chan-Magomedov, *Il'ja Golosov*, Moskva 1988. (MUAR)

1.

un ruolo rilevante nella perdita della leggerezza propria dell'eleganza delle due ville palladiane. La tradizione russa eleva l'architettura italiana a modello assoluto e lunga è del resto la tradizione di architetti che ripercorsero e riproposero la villa palladiana in Russia, tradizione che ebbe inizio sotto il regno di Caterina II. Non ci riferiamo agli europei come Quarenghi, Rinaldi, Rossi, Cameron, Vallen de La Mothe che portano il Neoclassicismo europeo alla corte della sovrana illuminata, ma agli architetti russi che, in viaggio di formazione in Francia ed Italia, folgorati dall'architettura del vicentino, portarono alla definizio-

ne di un movimento Neo-palladiano russo⁶¹. In tal prospettiva possiamo leggere questi progetti di ville come un esercizio di variazione su tema, di comprensione del concetto di “massa” e “volume” attraverso le loro variazioni in relazione agli elementi stilistici e di decoro che in seguito saranno alla base della teoria golosoviana degli “Organismi architettonici” sviluppata nella prima metà degli anni Venti. Dunque i primi progetti accademici mostrano chiaramente l'influenza degli stili Classico, Romanico e Rinascimentale. Non si tratta certo di una novità: molti degli architetti di quella generazione, gli stessi che di lì a pochi anni formeranno il nucleo dell'avanguardia architettonica russa, tra cui i fratelli Vesnin e Mel'nikov, elaborano nel primo decennio del Novecento progetti classicisti. In un articolo pubblicato nel primo numero di *Architektura SSSR*, 1933, intitolato *Moj tvoričeskij put'* (Il mio percorso creativo) Golosov affermerà:

«Quando ero ancorastudente alla Scuola di Pittura, Scultura e Architettura, ho lavorato presso molti architetti in qualità di assistente. Negli ultimi corsi della scuola mi occupavo esclusivamente del “classico”, ovvero lo stile romano, dal momento che lo stile russo “moderno” di quel tempo e altri stili storici non suscitavano in me alcun interesse. Nel 1918 provai a studiare i principi artistici su cui si basava l'architetto prerivoluzionario. La mia attività così orientata cominciò con un gruppo di giovani che guidai nel loro progetto di lavoro per il diploma all'istituto politecnico di Mosca. A quel tempo mi resi conto dell'opportunità di utilizzare stili storici per l'architettura contemporanea»⁶².

Nel 1915 Golosov seguì il master del professor Preobraženskij: sono datati 1916 due progetti che, in modo differente, mostrano un'influenza dello stile russo tradizionale. Si tratta di due progetti di chiese, uno ligneo l'altro in muratura, molto interessanti e per alcuni versi estremamente differenti. Il primo, la chiesa in legno non ha deroghe alla tradizione russa: Golosov rispetta rigorosamente le forme tradizionali, articolando il progetto, come è facile comprendere dalla lettura simultanea della pianta e della prospettiva, attraverso differenti

61 Si consideri che il trattato di Palladio ebbe ben due traduzioni in russo: la prima di L'vov che, oltre la traduzione, ha lasciato in eredità gli appunti del suo viaggio in Italia, e la seconda ad opera di Žoltovskij.

62 I.A. Golosov, *Moj tvoričeskij put'*, in “Architektura SSSR” n.1, 1933, pp. 23-5.

volumi che sembrano essere pensati per accogliere un percorso liturgico più che un luogo di assemblea – non è un caso che nel disegno in prospettiva sono presenti delle figure in processione. Il secondo invece è molto distante dalla chiesa lignea per differenti ragioni: solo in poche linee geometriche ritroviamo un'allusione alla tradizione russa; l'uso della muratura e non del legno; la difficile individuazione di un modello unico predominante di riferimento. Il prospetto elaborato mostra un corpo che con difficoltà potremo giudicare "equilibrato". Al volume basso, che nella sua orizzontalità saldamente si radica al suolo, è contrapposto il volume nettamente verticale della cupola, senza soluzione di continuità. Tuttavia tutti questi elementi e l'assoluta assenza di ordini architettonici, ci inducono a leggere questo progetto come un tentativo di sperimentazione, di allontanamento dalle ferree regole dei linguaggi compositivi classici e tradizionali. Da questo momento il giovane moscovita iniziò il percorso che lo portò alla definizione del suo personalissimo stile, tanto da entrare nella storia dell'architettura russa del Novecento, ma che al contempo non divenne mai "movimento": il Simbolismo Romantico golosoviano piuttosto si pose come passaggio fondamentale del suo singolare percorso architettonico, interpretabile come il momento in cui, dopo la primissima ricezione della lezione di Preobraženskij, Il'ja Golosov iniziò a ricercare nell'archetipo la risposta alla problematica a lui contemporanea della definizione di uno stile a un tempo "nazionale" e capace di rapportarsi alle istanze rivoluzionarie che stavano prendendo forma.

2. Il'ja Golosov e la tendenza simbolico-romantica (1917-1924)

2.1 “Čto Delat'?” La strada per la definizione del nuovo ordine

Quando nell'ottobre del 1917 i bolscevichi instaurarono il potere e Lenin salì al governo, anche per gli architetti si ripropose palesemente e prepotentemente la domanda che il leader bolscevico aveva posto all'inizio del secolo: «Che fare?». La Rivoluzione di ottobre aveva fatto sì che tutti i fermenti e i rivolgimenti socio-culturali che avevano caratterizzato i primi due decenni del Novecento in Russia, si esplicassero chiaramente nel loro intento programmatico e costruttivo di partecipare alla fondazione e allo sviluppo di un “nuovo ordine”, seppellendo definitivamente quella che era stata la Russia zarista e tutti i suoi retaggi passatisti. Gli eventi dell'ottobre resero possibile e, anzi, necessario quel cambiamento che il mondo dell'architettura auspicava da almeno due decenni: le scene moscovite e pietroburchesi, sin dalla seconda metà del diciannovesimo secolo, guardavano con interesse e propensione alle trasformazioni che, nel segno dell'industrializzazione e della tecnologia, caratterizzavano il mondo delle costruzioni in Europa e in America. Questi primi moti di affrancamento dal Neoclassicismo imperante, che riflettevano inevitabilmente il clima politico di quegli anni, si configuravano come estremamente differenti, specialmente negli intenti, rispetto a quelli dei primi anni del post-Ottobre¹. Dal 1917 la ricerca architettonica marcò ben altri percorsi,

1 I prodigi dei nuovi materiali, l'acciaio, il cemento armato, il vetro, divennero argomento discusso da molte riviste sin dagli anni Sessanta dell'Ottocento (W. C. Brumfield, *America as Emblem of Modernity in Russian Architecture, 1870-1917*, in «Thresholds» 1 January 2006, Issue 32, pp.26-32). Questi primi segni di interesse per la trasformazione si ebbero durante il re-

atti ad esperire in prima istanza il carattere e il linguaggio di un'architettura che fosse *rappresentazione* del nuovo stato socialista. Questa "volontà di rappresentazione" nei primissimi anni dell'URSS portò, tuttavia, alle prime discordanze tra il proclamato e il fatto. Seppure «la parola d'ordine dominante fu: fare a pezzi il passato ("faremo a pezzi tutto il mondo della violenza, fino alle fondamenta" scandiva *l'Internazionale*), per ripartire dalla tabula rasa con un mondo inedito (...)» e «l'iconoclastia rivoluzionaria corrispose a distruzione dell'odiato passato e apertura di strade per il futuro, sotto forma di immagini e simboli inquinati: idoli, strutture, figure»², si innescarono, nel mondo dell'architettura, complessi processi di inconscia resistenza frutto del rigido meccanismo di genesi dell'opera. Gli architetti del nuovo regime assunsero a modello eventi storici del passato che avevano analogie con l'allora attuale condizione sovietica³, portando alla progettazione di un'architettura che «si colorì del romanticismo della classicità interpretata in senso eroico»⁴. In tale direzione agirono vari esponenti di quella corrente nota come tendenza Romantico Simbolica, di cui Il'ja Golosov è considerato massimo esponente e accanto a cui troviamo nomi della scena di Leningrado, primi Andrej Belograd e Genrich Lyudvig⁵, e

gno di Alessandro II, zar delle grandi riforme sociali, culturali e amministrative, la cui politica rifletteva in parte anche quell'educazione d'orientamento liberale impartitagli dal suo precettore Žukovskij (D. Rebecchini, V.A. Žukovskij, *Alessandro II e la "storia universale"*, in «Russica Romana» vol. XIX 2012, pp.77.102). In entrambi i momenti di rifiuto per il predominante neoclassicismo, la ricerca sarà segnata dalla scena politica assumendo forme diametralmente opposte: dapprima una sperimentazione libera da ogni volontà di rappresentazione, successivamente, sotto Lenin, direttamente finalizzata alla rappresentazione.

2 G. Piretto, *Il radioso avvenire*, Einaudi, Torino, 2001, pp. 3-5.

3 Fenomeno proprio non solo del mondo architettonico: anche nella letteratura vi fu un analogo processo che portò al parallelo tra la Rivoluzione d'Ottobre e altri grandi eventi storici, in primis la Rivoluzione francese, la rivoluzione petrina, la fine del mondo classico, e anche singoli eventi storici, tra cui la Congiura di Catilina. (cfr. V. Strada, *La rivoluzione e la letteratura*, in *Storia della letteratura russa*, vol.3 Il Novecento, la rivoluzione e gli anni Venti, Einaudi, Torino, 1988, p. 9).

4 V.E. Chazanova, *La teoria dell'architettura all'inizio degli anni Venti*, in "Rassegna Sovietica" n.2, marzo-aprile 1973, p. 90.

5 S.V. Lipgart, *Revoljucionnaja romantika i ee vozdejstvie na arhitekturu Leningrada 1920-1930 -x godov*, in Ju. Kosenkova (a cura di), *Arhitektura stalinskoj epochi. Opyt istoričeskogo osmyslenija*, KomKniga, Moskv, 2010, pp. 90-100.

una folta schiera di giovani architetti che tra il '20 e il '24 terminarono gli studi architettonici presso l'Istituto Politecnico di Mosca. Questi primi anni successivi la Rivoluzione d'ottobre furono il tempo dell'"architettura di carta"⁶, anni in cui le ristrettezze economiche non permisero che di *edificare* attraverso il Piano di Propaganda Monumentale⁷, i cui obiettivi erano ben chiariti da A. Lunačaskij⁸: «noi non inseguiamo né la fastosità esteriore né la ricchezza dei materiali, bensì la quantità e l'espressività di questi monumenti. Auspichiamo che in un'epoca più calma molti di questi monumenti si trasformeranno in marmi e bronzi eterni. Per ora questi gessi e terrecotte devono soprattutto svolgere un loro ruolo vivo nella viva realtà»⁹.

Solo con la Nep¹⁰ si ebbe un lungo momento di sospiro che permise di ve-

6 Così la definisce J.L. Cohen nella sua introduzione all'opera di R. Pare, *L'avanguardia perduta*.

7 Voluto da Lenin stesso, il piano ebbe nel decreto emanato dal Sovrankom (Consiglio dei Commissari del Popolo) nel luglio del 1918, sui Monumenti della Repubblica, un importante momento preliminare. Il Piano di Propaganda Monumentale si esplicò in duplice direzione: da un lato attraverso la propaganda sulle superfici degli edifici; dall'altro attraverso la costruzione di opere provvisorie, edicole temporanee, al fine di diffondere le idee rivoluzionarie. Questo primo decreto promosse, oltre la rimozione dei monumenti agli zar, la costruzione di opere in onore di importanti personalità, non solo politiche, ma anche appartenenti al mondo delle scienze, della filosofia, della letteratura, e delle arti in generale. Si consulti: C. Lodder, *Lenin's Plan of Monumental Propaganda*, in "Sbornik: Study Group on the Russian Revolution", no. 6-7, 1981, pp. 67-82.

8 Anatolij V. Lunačaskij (1875 – 1933) politico, letterario e intellettuale russo, fu il primo Commissario del popolo all'istruzione (1917-1929). Nel '29 fu nominato presidente del Comitato scientifico dell'Esecutivo centrale dell'URSS e nel '30 entrò a far parte delle Accademia delle scienze dell'URSS.

9 V.I. *Lenin i izobrazitel'noe iskusstvo* (Lenin e l'arte figurativa) citato in A. Manina, *Arte di agitazione di massa e produttivista*, in *Architettura nel paese dei Soviet, 1917-1933*, (a cura di K. Murašov, A. Manina, V. Quilici, D. Tjurina), Electa, Milano, 1982, pp. 29-33.

10 Novaja Ekonomičeskaja Politika, in russo. Fu adottata il 14 Marzo 1921. Con essa si pose fine al regime del Comunismo di guerra, la cui radicalità stava conducendo il paese ad uno stato di ristrettezze e povertà assoluto, restaurando, in certa misura, il libero mercato e la proprietà privata e sollecitando investimenti esteri. A riguardo si consulti: Goland JU. M., *Diskussii ob ekonomicheskoy politike v gody deneznoy reformy 1921—1924*, Moskva, Ekonomika, 2006; N. Valentinov, *Novaja ekonomicheskaja politika i krizis partii posle smerti Lenina*, Moskva, Sovremennik, 1991; N. Nenovsky, *Lenin and the currency competition. Reflections on the NEP experience (1922-1924)*, International Center of Economic Research Working Paper, Torino, n. 22, 2006; Da un punto di vista strettamente sociale ebbe non poche conseguenze, reintegrando la figura maggiormente aborrita dalla Rivoluzione, il borghese, ora Nepman. A Tal riguardo si veda G. Piretto, *1921-1924/5. È nata*

2. Il'ja Golosov e la tendenza simbolico-romantica (1917-1924) 53

dere in vita quelle attività ormai ferme da anni: produzione, costruzione, commercio. Un quotidiano russo nel 1921 pubblicò le seguenti parole: «L'arte architettonica è la più colpita dalla guerra imperialista e civile. Per più di sei anni, quasi nessun edificio è stato costruito. In questo contesto, i concorsi, che in precedenza erano stati indetti da diverse società di architettura e che davano agli architetti l'opportunità di risolvere compiti teoricamente architettonici, si estinsero»¹¹. Nel 1922, malgrado il cambiamento drastico dato dal passaggio dal Comunismo di Guerra alla Nuova Economia Politica, Mosca soffriva ancora del riverbero del conflitto mondiale, della Rivoluzione e della guerra civile e sebbene la popolazione, dopo il picco di decrescita toccato nel 1920 (1.027.000 abitanti, circa la metà di quella registrata durante la prima rivoluzione) fosse finalmente in crescita¹², la situazione economico-sociale tardava la ripresa. Le parole di Pasternak nel suo Dottor Živago descrivono una capitale ferma al 1917, distrutta, immobile nel suo apparato urbano, ma vividamente pulsante nell'attività intellettuale e creativa: «La città si è diradata, non si costruiscono nuove case e non si ripara-no le vecchie. Ma, anche sotto questo aspetto, rimane una grande città moderna, l'unica ispiratrice di una nuova arte veramente attuale. L'enumerazione caotica di oggetti e concetti, in apparenza incompatibili, accostati in modo che sembra arbitrario, così come è nei simbolisti, in Blok, Verhaeren e Whitman, è tutt'altro che un capriccio stilistico. È un nuovo ordine di impressioni ricalcato sulla vita e sulla natura. (...) La semplicità pastorale non può sussistere nelle condizioni odierne. La sua falsa naturalezza è una mistificazione letteraria, un artificiale manierismo, un fenomeno libresco: non nasce dalla campagna ma dagli scaffali delle biblioteche accademiche. Il linguaggio vivo, nato sul vivo e che corrisponde allo spirito d'oggi è il linguaggio dell'urbanesimo»¹³. *la Nep in scarpe di vernice*, in *Il Radioso avvenire*, Einaudi, Torino, 2001, pp. 29-52. Per un approfondimento attinente il profilo urbanistico si consulti: T. Colton, *The Urban Nep*, in *Moscow: Governing the socialist metropolis*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge 1995, pp. 154-173.

11 Citato in I.A. Kazus', *Sovetskaja arhitektura 1920-x godov: organizacija proektirovanja*, Progress-Traditzija, Moskva, 2009, p. 85.

12 1.278.000 ab. Cfr. T. Colton, *Moscow. Governing the Socialist Metropolis*, The Belknap Press of Harvard University Press Cambridge, 1995, pp. 757-8.

13 B. Pasternak, *Dottor Živago*, Feltrinelli, Milano 1957, p. 565.

L'eco di una nuova arte risuonava nell'atmosfera, attraverso il linguaggio sonoro della parola, scritta e parlata, ma non della pietra: ciò non sarebbe stato possibile, non avrebbe rispecchiato lo stato delle cose in cui versava allora l'URSS, l'ordine "della vita e della natura" e, in tale senso, la notazione di Pasternak si sposa perfettamente con quei precetti espressi da Lunačaskij circa il «ruolo vivo nella viva realtà»¹⁴. Ciò non significò completa inezia: la Nep diede la possibilità a una minoranza di imprenditori di costituire imprese di costruzione e agli architetti di avviare la libera professione¹⁵. Parallelamente nacquero imprese statali per la costruzione: la Grosstroy, fondata nel '22, nel 1925 era la maggiore società di costruzioni del Paese. Con ufficio centrale a Mosca annoverava succursali nelle maggiori città del Paese: Minsk, Rostov-on-Don, Odessa, Jaroslav, Smolensk ed altre. Eppure bisognerà aspettare il 1927-28 per vederne l'effettivo sviluppo. Gli anni a cavallo tra il secondo e il terzo decennio furono anni di ricognizione in ogni campo sociale e politico. L'arte seguì i processi di trasformazione socio-politici; i processi sottesi alla definizione di una nuova architettura, forti dell'imperativo di scindersi dalle forme del passato, agirono simultaneamente ma non parallelamente in tre diversi ambiti: professionale, accademico, associazionistico. Presso lo Studio di architettura del Mossovet, nella classe guidata da Žoltovskij e Ščusev, dove lavorarono i fratelli Golosov, insieme ad altri futuri esponenti delle avanguardie architettoniche sovietiche tra cui Leonid Vesnin, Nikolaj Kolli, Konstantin Mel'nikov, Nikolaj Ladovskij ed altri, si definì gran parte dell'azione progettuale che, dalla scala del progetto architettonico a quello urbanistico, interessò la capitale e, di conseguenza, l'intera URSS.

14 Tópoi cui ritorna anche il sommo poeta della rivoluzione quando scrive: «non è sublime il nostro oro? | Avrà pietà di noi la vespa della palottola? | Le nostre armi – sono le nostre canzoni. | Il nostro oro – le nostre voci.» (V. Majakovskij, E. Lissitskij, *Per la voce*, Ignazio Maria Gallino Editore, Milano, 2002, p.12) e ancora: «Cos'è questo sudare nelle fabbriche | imbrattarsi di fuliggine il muso | e nel lusso altrui | durante il riposo | gli occhi intontiti sbattere. | Basta con le verità da pochi soldi. | Dal cuore il vecchio ripulisci. | Le vie sono i nostri pennelli. | Le piazze le nostre tavolozze. | Dalle mille pagine del libro del tempo | i giorni della rivoluzione non sono stati decantati. | Nelle strade futuristi - | tamburini e poeti!» (V. Majakovskij, E. Lissitskij, *Per la voce*, Ignazio Maria Gallino Editore, Milano 2002, p. 33.)

15 Cfr. I.A. Kazus', *Sovetskaja...*, op.cit. p.84.

Cosa sopravvive, nel 1917, della Mosca tardo ottocentesca, quella città di cui critici e intellettuali denunciavano il disegno borghese, l'attrazione – senza sostanza – per l'estraneo, la minaccia di una non-identità¹⁶? Nulla. I decreti sulla nazionalizzazione della terra e l'abolizione del diritto di proprietà sui beni immobiliari urbani «eliminarono la contraddizione della città borghese»¹⁷. I primi disegni politici agirono in modo immediato sulla vita sociale e quotidiana; la città, Mosca, la nuova capitale, assurse il ruolo topico di “nuova patria”. Dunque le energie architettoniche furono riposte da una parte nello studio per la nuova Mosca, e dall'altra nella ricerca di un linguaggio per l'architettura del nuovo potere bolscevico. Il'ja Golosov lavorò su entrambi i versanti: al Laboratorio architettonico del Mossovet, sin dal 1918, e attraverso una nuova ricerca formale, de-

16 Molte riviste architettoniche, a partire dalla seconda metà del XIX secolo, denunciano la nascita di un nuovo fenomeno: “L'architettura su commissione”. La classe borghese, nel momento di massimo benessere economico, si rivolge all'architetto con specifiche richieste, ammaliata dalle architetture degli europei, edificate sotto Caterina e i suoi successori. Improvvisamente a Mosca e Pietrogrado sorgono palazzi di Tauride in miniatura, sontuose facciate eclettiche anche nelle vie secondarie, quello che Dostoevskij sostenne riflettere il “disordine dell'epoca attuale”: «e qui, in ultimo, c'è l'architettura del moderno, enorme albergo-efficienza. Americanismo, centinaia di stanze, un'enorme impresa industriale: puoi subito osservare che anche noi abbiamo linee ferroviarie e che siamo noi stessi persone efficienti. E ora, e ora... non sappiamo come definire la nostra attuale architettura. è una sorta di pasticcio disordinato, interamente, e nonostante ciò risulta appropriato rispetto al disordine attuale» (F. M. Dostoevskij, **Polnoe sobranie sochinenii v tridsati tomakh**, Leningrad, 1980, p. 107. Op.cit. W. C. Brumfield, *The Origin Of Modernism In Russian Architecture*, p.5). W. C. Brumfield, che ci restituisce un quadro della condizione architettonica prerivoluzionaria nel suo *The Origin Of Modernism In Russian Architecture*, riporta il dibattito critico scatenatosi a tal riguardo, nelle accuse e anche nelle difese di chi invece non si schierò contro le manovre della classe borghese. Vladimir Stasov, uno dei critici che maggiormente si espose a tal riguardo, tratteggiò nel seguente modo la condizione architettonica nelle sue relazioni con un incosciente apparato economico: «[l'eclettismo] è l'architettura copiata da vecchi modelli, da libri e album, da fotografie e disegni, l'architettura delle persone capaci che diventano brillanti nel genere e poi, con grande indifferenza, vendono “a tanto al metro”... Se ti va bene, qui ci sono cinque metri di “classicismo” greco, altrimenti qui ne abbiamo tre e un quarto di “rinascimento” italiano. Non ti piace? Bene, dunque, qui se lo gradisci, c'è una piccola dimostrazione di “rococò Luigi XV” e se non è questo che cerchi, qui c'è un po' di “romantico”, sei once di “gotico”, o un intero lardo di “russo”» (V. Stasov, *Izbrannye sochineniia v trekh tomakh*, citato in W. C. Brumfield, *The Origin ...*, p. 6)

17 A. Ikonnikov, *La pianificazione di Mosca: utopie e realtà*, in *Mosca, Capitale dell'utopia*, Arnoldo Mondadori Arte, Milano, 1991, pp. 34-46.

finendo la poetica del cosiddetto Romanticismo Simbolico. Il suo indirizzo per una nuova architettura si rintraccia anche nell'astensione a quel dibattito nato proprio in seno al Mossovet¹⁸, in risposta all'approccio ancora accademico, che vide collaborare alcuni membri di quest'ultimo, Ladovskij in testa, Dokučae, Krinskij poi, con scultori e pittori, fondando i primi gruppi di ricerca sperimentale - Zinskul'ptarkh¹⁹ e Inchuk²⁰ - ai quali Golosov non aderì mai.

2.2 Golosov e il Laboratorio architettonico del Mossovet²¹

2.2.1 Il dibattito urbano. Città russa-Città sovietica

Con il Trattato di Brest-Litovsk, il 3 marzo 1918, la Russia uscì definitivamente dal Primo Conflitto Mondiale, e la giovane URSS iniziò a definire le linee di crescita e, a tal fine, furono istituiti nuovi organi tecnici settoriali²². Nel 1918 lo Statuto del Dipartimento di Architettura e Costruzioni del Soviet supremo dell'Economia Nazionale (VSNCh) fissò con chiarezza l'elenco delle priorità: regolamentare l'attività di costruzione del Paese; avviare un'indagine statistica sullo stato di fatto circa

18 Tra i proponenti del suddetto dibattito alcuni membri del Mossovet, Ladovskij in testa, che in reazione alla vecchia scuola accademica ancora proposta dai dirigenti del Soviet moscovita, fondarono i collettivi di Sinistra, Zinskul'ptarkh e Inchuk. (Cfr. Chan-Magomedov, *Nikolaj Ladovskij*, Moskva 2011).

19 Commissione per la sintesi tra scultura, pittura e architettura, lo Zinskul'ptarkh, istituita nella sottosezione di arti visive dell'Izo nel 1919.

20 Sull'Inchuk si veda: S. O. Khan-Magomedov, *Creative trends 1917-1932*, in O.A. Shvidkovsky (a cura di), *Building the URSS 1917-1932*, Studio Vista, London 1971, pp. 9-18; S.O. Chan-Magomedov, *L'Inchuk di Mosca nel 1920-1921*, in "Rassegna Sovietica", n.3 1979.

21 Quello che ora denominiamo *Atelier architettonico del Mossovet* cambiò, nel corso della sua storia, numerosi nomi, formazione e organizzazione, e la storiografia vi si riferisce con diverse denominazioni. Nel periodo ora considerato fu dapprima denominato "Architekturno-chudozhestvennaya master'skaya Mossoveta", successivamente "Novaja Moskva" e "Bol'shaja Moskva", passando dapprima al Ministero del Consiglio Economico Supremo (VSNCh) poi del Moskomgossoor. Tuttavia in questo primo periodo considerato il nucleo centrale rimase pressochè invariato. (Cfr. Kazus', *Sovetskaja...*, op.cit. p. 221)

22 Dopo la Rivoluzione ma prima del Trattato di Brest-Litovsk, l'economista, storico e giurista russo M.P. Pablivč (1871-1927), nonché primo presidente del Comgoroos, aveva espressamente sostenuto l'importanza della costruzione, delle opere architettoniche e ingegneristiche per lo sviluppo economico del Paese, tanto che Lenin in prima persona manifestò grande interesse a tal riguardo e diverse volte incontro Žoltovskij, leader del Mossovet. Cfr. I.A. Kazus', *Sovetskaja...*, op.cit. p.28-30.

la sicurezza degli edifici; definire piani di costruzione locali insieme ad autorità competenti cui garantire assistenza e collaborazione; stabilire una linea di salvaguardia per i monumenti storici; istituire programmi di concorsi pubblici; promuovere nuove indagini in ambito tecnologico al fine di soddisfare a pieno le condizioni sociali di vita e i requisiti di igiene ed economia, anche attraverso l'implemento di viaggi all'estero e l'organizzazione di convegni in ambito tecnico-ingegneristico²³. L'Atelier architettonico del Mossovet nacque nella primavera del 1918. Fonti d'archivio hanno messo in chiaro²⁴ che questo sorse sulle ceneri del laboratorio tecnico moscovita della Russia zarista: dopo l'Ottobre tutte le associazioni scientifiche e tecniche vennero rifondate, e così anche nel campo dell'architettura e urbanistica. Il laboratorio assunse, nel corso degli anni, diversi nomi, anche a seconda degli organi governativi cui rispondeva²⁵. Tra il 1918 e il 1924 lavorò a due piani per il riassetto urbanistico di Mosca, entrambi influenzati dal modello howardiano²⁶. Anche per il campo urbanistico vale la premessa fatta per la condizione architettonica: lo stato di povertà economica rappresentava il maggior dato di fatto con cui fare i conti, come fu espressamen-

23 (RGAE, f.2261, o.1, c.4, pp.39-41) documento d'archivio trascritto in I.A. Kazus', *Sovetskaja ...*, op.cit. p.362.

24 Un lungo dibattito avente ad oggetto la data di formazione del laboratorio di architettura del Mossovet ha visto pareri discordanti tra gli storici dell'architettura sovietica. Come afferma I.A.Kazus' in *Sovetskaja arhitektura 1920-x godov: organizacija proektirovanija* negli anni Venti lo storico Sidorov, che aveva avuto modo di intervistare chi aveva assistito e partecipato alla nascita del laboratorio, individua la fondazione di questo nel mese di aprile del 1918, a circa un mese dallo spostamento della capitale da Pietrogrado a Mosca. Già negli anni Sessanta e Settanta le informazioni erano più vaghe e sia Chan-Magomedov che Chazanova allargarono il dominio alla Primavera del'18. (I.A.Kazus', *Sovetskaja...*, op.cit. p. 36.)

25 In I.A.Kazus', *Sovetskaja ...*, op.cit. p.221.

26 Non sono poche le pubblicazioni europee tradotte in Russia sin dai primi anni del XX secolo, anche Howard, nel 1911, sarà tradotto con il testo *Goroda Buduščago* (Città del Futuro). Già in precedenza, nel 1908, i saggi *Il problema della casa* e *gli esperimenti sociali per risolverlo* di Dikanskij e i pubblici servizi cittadini di Semenöv propongono il metodo howardiano e la città giardino quali risolutori dei problemi della città russa.

Per un approfondimento circa le teorie urbanistiche tardo ottocentesche, e la Garden city di E. Howard rimandiamo a: B. Gravagnuolo, *La progettazione urbana in Europa. 1750-1969*, Laterza, Roma-Bari 1991; A. Sutcliffe, *Towards the Planner City, Germany, Britain, the United States and France, 1780-1914*, Oxford 1981; R. Fishman, *Urban Utopias in the Twentieth Century: Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier*, Cambridge Mass, London 1982.

te sottolineato dalle parole del leader bolscevico scritte al presidente del Goerlo (Commissione Statale per l'elettrificazione in Russia) Kržžanovskij:

«il pericolo maggiore è di burocratizzare la cosa con un piano dell'economia statale. È un pericolo grave. Miljutin non lo vede. (...) noi siamo poveri. Affamati, poveri in canna. Un vero piano, completo, integrale, è oggi per noi un'”utopia burocratica”. Non corretele dietro»²⁷.

Lo stato in cui verteva il dibattito sulla città nei primi anni dall'Ottobre è estremamente complesso e, se da un lato non poteva ignorare la scena dell'ultimo decennio e l'influenza europea del Garden City Movement, dall'altro lato i primi provvedimenti legislativi del '18 avevano definito una nuova condizione che, in modo definitivo e drastico, aveva modificato tutte le condizioni a contorno. Azioni legislative come il Decreto sulla nazionalizzazione della terra (1917) e il Decreto per l'abolizione della proprietà privata (1918) avevano fatto crollare uno degli attori fondamentali nella definizione dei modelli urbani europei, il libero mercato²⁸, ed inoltre resero non solo possibile ma definitivamente effettivo l'esproprio generalizzato. Cosa si chiedeva dunque al piano per Mosca nel primo post-ottobre? Anche per l'urbanistica, come per l'architettura, si ebbe il succitato perio-

27 V.I. Lenin, *Opere scelte*, Roma 1968, p. 333. citato in M. Tafuri, *La sfera e il labirinto*, Einaudi Torino 1980, p.190.

28 Le condizioni economiche e produttive in cui verteva l'Unione Sovietica erano estremamente differenti da quelle per cui, un decennio prima, gli urbanisti russi elaborarono per l'Est modelli di piano e progetti derivanti dalle scuole europee. Si consideri che nel 1920 la situazione demografica delle grandi città era praticamente collassata – in solo tre anni il numero degli abitanti dimezzò. Le cause erano molteplici e, ovviamente correlate: da un lato la drammatica produzione industriale ridotta di sette volte rispetto al 1913, mentre alcuni settori di produzione fortemente legati al modo delle costruzioni – acciaio, cemento – erano pressoché azzerati; dall'altro lato ricordiamo la grande carestia del 1921-22. Parallelamente gli eventi di ottobre portavano in sé la necessità di rivoluzionare, così come il campo architettonico, anche quello urbanistico, cercando, elaborando, definendo una nuova possibilità per la città bolscevica, non basata sulle leggi politiche ed economiche che avevano “strutturato” le città occidentali.

Si consulti: A. De Magistris, *La costruzione della città totalitaria*, Città Studi, Torino, 1995; T. Colton, *Red Moscow*, in *Moscow: Governing the socialist metropolis*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge 1995, pp. 71-153; A. Graziosi, *L'impatto del 1914-22*, in *L'URSS di Lenin e Stalin. Storia dell'Unione Sovietica 1914-1945*, Il Mulino, Bologna 2007, pp. 171-175.

do di “carta”²⁹? Non precisamente. È pur vero che, prima di arrivare alla effettiva realizzazione del Piano di Mosca, datato 1935, saranno numerose le proposte dei singoli professionisti, ingegneri ed architetti, e dei gruppi tecnici statali, tra cui il Mossovet, rimaste incomplete. Nel binomio Avanguardia/Accademismo, in disciplina urbanistica, la vicenda sovietica si configurava come sbilanciata prepotentemente verso la seconda parte, sia per la rigida formazione sia per le necessità e le incombenze dei tempi che resero ardua la sperimentazione in questo ambito. Unica eccezione furono i piani proposti da Sakulin³⁰ che, oltre ad essere stato importante membro dell'Ugorselstroj³¹, lavorò come consulente per il Mossovet tra il 1918 e il 1921³². Questi elaborò due proposte per Mosca, la prima nel 1918 e la seconda nel 1922. I suoi piani tenevano conto delle lezioni di Howard e Unwin, e prevedevano tre fasce di città satelliti poste al di là dell'anello estremo della città, sul cui perimetro correva la linea ferroviaria anulare esistente, trasformata in rete tramviaria, mentre le periferie erano servite da un'ulteriore rete ferroviaria estera alla città. Le proposte di Sakulin erano strutturate come “influentogrammi”, ossia studi di influenza di nuclei residenziali e industriali posti su macro-territori, ragionando su ampia scala, considerando appieno le possibilità concesse dai decreti sulla terra e sulla proprietà privata – anticipando di più di quindici anni il passaggio tra ambito urbano e ambito regionale proposto dal piano del 1935. Accogliendo le possibilità date dai decreti del '17 e del '18 e gli schemi di regionalizzazione proposti dal Goerlo e dal Gosplan (Gosudarstvennyj komitet po planirovaniju – Comitato di stato per la pianificazione), Sakulin articolò sul territorio dei nuclei urbani gerarchizzati, di cui Mosca era il vertice, cir-

29 Riferimento alla consistente produzione architettonica progettuale e sperimentale, ma non realizzata, che caratterizza i primi anni successivi la Rivoluzione, come definita da J.L. Cohen.

30 V. Sakulin (1878 – 1952) ingegnere, architetto, urbanista russo, Per un approfondimento sul piano di Sakulin si veda: B.V. Sakulin, in «Tekhnika, stroitel'stvo i promyšlennost'», 1922, n.1, p.20; M. Astaf'eva Duglač, in «Arhitektura Sssr», 1970, n.6, pp.14-17; S.O. Chan-Magomedov, *First regional planning project – the work of Ivanitsky and Sakulin*, in *Pioneers of soviet architecture*, Thames and Hudson, London, 1987, pp.276-277.

31 Organo per la sovrintendenza generale alla programmazione dell'edilizia residenziale e al miglioramento della città. (op.cit. M. Tafuri, *La sfera e il labirinto*, p. 191).

32 Cfr. I.A.Kazus', *Sovetskaja ...*, op.cit. pp.40-50.

condata da nuclei secondari - tra cui Smolensk, Nižnij Novgorod e altri - a loro volta attornati da ulteriori città-satelliti. Manfredo Tafuri sottolineò in tal modo la portata sperimentale di questa proposta:

«il piano del '22, proprio per le dimensioni che investe, si presenta come uno schema vuoto e disponibile: come una pura testimonianza *di attesa*, che l'urbanistica di avanguardia ritiene doveroso avanzare per avvertire della propria presenza»³³.

Nella sua veste sperimentale, l'opera di Sakulin è indubbiamente influenzata dal pensiero urbanistico sviluppatosi nella Russia pre-rivoluzionaria, e specialmente dall'opera di Dikanskij³⁴ e di Semenov³⁵. Il primo, che nel 1908 aveva pubblicato il saggio dal titolo *Il problema della casa e gli esperimenti sociali per risolverlo*, guardava all'opera di Howard più che come modello, come metodologia, ed egli stesso argomenta l'opera dell'urbanista britannico con le seguenti parole:

«La sua città è interessante nel tentativo di prendere in considerazione una delle principali riforme: la riforma del suolo, della proprietà privata del suolo... essendo questa la base dei maggiori disordini sociali e ingiustizie economiche della società contemporanea»³⁶.

33 M. Tafuri, *La sfera ...*, op.cit. p. 194.

34 Dikanskij (1869 – 1938), lavorò in Russia e in Francia, e fu autore di molte pubblicazioni in ambito urbanistico, tra cui oltre la succitata, molte pubblicazioni sulla rivista russa *Zodcij*: l'articolo *Žilishšnaja Nužda* (Necessità di alloggi), poi nel 1914 *Gorodskoj plan i žilishchnaya problema* (Piano urbanistico e problema abitativo) poi l'importante saggio del 1915 *Postrojka gorodov, ich plan i krasota* (Costruire città, il loro piano e la bellezza).

35 Vladimir N. Semionov (1874 – 1960), terminati gli studi all'Istituto di ingegneria e architettura di Pietroburgo nel '98, laureandosi in ingegneria civile, lavorò con l'accademico Dikanskij (C. Cooke osserva che ne portò in pratica l'opera teorica). Nel 1908 si trasferì con la famiglia in Inghilterra, avendo modo di viaggiare in Europa e visitare le maggiori capitali. Nel 1912 tornò in patria, avendo modo di inserirsi nella scena urbanistica della moscovita. I progetti di Semenov del secondo decennio del Novecento sono di imprescindibile importanza nel porre le questioni fondamentali del dibattito sulla città, anche dopo la Rivoluzione. Il suo progetto del 1913 è il maggiore esempio di città giardino realizzata nella Russia zarista. Per un approfondimento si veda: V. Chazanova, *Sovetskaja arhitektura pervych let oktjabrja 1917-1925*, Moskva 1970; C. Cooke, *Il movimento per la città giardino in Russia*, in *Urss 1917-1978. La città. L'architettura*, (a cura di) J.L. Cohen, M. De Michelis, M. Tafuri, Officina edizioni, Roma 1979, pp. 201-233; A. De Magistris, *Dalla città giardino all'insediamento socialista*, in *La costruzione della città totalitaria*, Città Studi, Torino 1995, pp.9-46

36 Citato in C. Cooke, *Il movimento per la ...*, op.cit. pp.201-233.

Quando Dikanskij scrisse queste parole non poteva immaginare che, pochi anni più tardi, la rivoluzione bolscevica avrebbe cambiato completamente le carte in tavola, proprio attraverso i decreti sul suolo e sulla proprietà privata. Altri due piani guardano alla città giardino negli anni Venti³⁷. Il primo, contributo di tecnici della Commissione del Piano per la *Novaja Moskva* (Nuova Mosca), sarà presentato dall'architetto Aleksej Ščusev nel 1924; il secondo, presentato un anno più tardi da Šestakov è il piano per la *Bol'shaja Moskva* (Grande Mosca). I due piani³⁸, elaborati pressappoco in contemporanea, 1919-1924 il primo e 1921-1925 il secondo, non erano in contraddizione, e proponevano entrambi il riequilibrio della città attraverso lo studio e la definizione di zone industriali, residenziali e verdi, come analizzeremo nel paragrafo successivo.

2.2.2 Golosov e la formazione del Laboratorio architettonico del Mossovet

Dopo aver lavorato tra il 1914 e il 1917 nell'esercito, prestando servizio militare³⁹ nel settore delle costruzioni per le retrovie⁴⁰, nel maggio del

37 Si veda: S.O. Chan-Magomedov, *The garden.city concept*, in *Pioneers of soviet architecture*, Thames and Hudson, London, 1987, pp.271-274.

38 A tal proposito: A. De Magistris, *Dalla città giardino all'insediamento socialista*, in *La costruzione della città totalitaria*, Città Studi, Torino 1995, pp.9-46; V. Chazanova, *Novye principy rasselenija v proektach rekonstrukcii starych gorodov, Moskva*, in *Sovetskaja arhitektura pervykh let oktjabrja 1917-1925*, Moskva 1970; S.O. Chan-Magomedov, *Problemy arhitektury i gradostroitel'stva v social'nykh utopijach*, in *Arhitektura sovetskogo avangarda*. Kniga vtoraja.: Stroizdat, Moskva 2001; I.A.Kazus', in *Sovetskaja arhitektura 1920-x godov: organizacija proektirovanija*, Progress-Tradicija, Moskva, 2009; AA.VV. *Mosca, capitale dell'utopia*, Mondadori, Milano 1991; T. Colton, *New Moscow*, in *Moscow: Governing the...*, pp. 225-228; T. Colton, *Greater Moscow*, in *Moscow: Governing the...*, pp. 233-236.

39 Golosov stesso ne fa menzione nelle sue autobiografie (RGALI, f.1979, o.1, c.1, p.1-10.) È inoltre confermato dalla Tessera militare (GRA-LI, f.1979, o.1, c.10, p.1), nonché dalla scheda compilata il 10 maggio 1918 per l'inizio del lavoro al Laboratorio di architettura del Mossovet (RGALI, f.179, o.45, c.4232, p.2.)

40 In S.O. Chan-Magomedov, *Il'ja Golosov*, p.13. lo storico russo a tal proposito afferma che «I suoi progetti per queste costruzioni funzionarono perfettamente da completamento ai suoi studi di scultura e per i successivi progetti dei concorsi. Insieme ad un'accurata progettazione architettonica-decorativa dei dettagli della facciata, progettata da lui nel suo stile consueto prestò anche molta attenzione all'aspetto economico e alla funzionalità degli elementi costruttivi»; tuttavia né presso il fondo Golosov, né presso l'archivio fotografico del MUAR, né nell'opera monografica in questione

1918 Golosov fece istanza per essere assunto all'interno del Laboratorio architettonico del Soviet di Mosca dei deputati del popolo (Mossovjet). Pochi giorni dopo l'istanza fu accolta e Il'ja iniziò il suo lavoro. La domanda con cui Il'ja Golosov fece la sua richiesta è datata 8 maggio 1918⁴¹ ed è rivolta all'attenzione dell'architetto senior Ivan Žoltovskij e del responsabile del laboratorio Aleksej Ščusev; due giorni dopo Golosov compilò la scheda d'ingresso al laboratorio⁴² per la qualifica di Maestro architetto. Dal momento della fondazione sino al 1921 il Laboratorio ospitò al suo interno alcuni dei massimi esponenti della cultura architettonica russa. In dettaglio era composto da: alla testa Žoltovskij e Ščusev nei ruoli indicati, poi i Maestri architetti, gli apprendisti, allievi delle facoltà di ingegneria e architettura, i consulenti e gli specializzandi. Tra i maestri-architetti - in numero variabile tra i 10 e i 20 - troviamo: L. A. Vesnin, I.A. Golosov, P.A. Golosov, K.A. Grejnert, A.Z. Grinbert, S.V. Dombrovskij, N.I. Iscelenov, V.D. Kokorin, M.V. Krjukov, B.A. Korščunov, V.F. Krinskij, N.A. Ladovskij, G.M. Mapu, K.S. Mel'nikov, E.I. Norbert, A.L. Poljakov, A.M. Puchljadev, I.I. Fidler, S.E. Černšcev, A.E. Elkin; tra gli Apprendisti: N.V. Dokučev, A.N. Efimov, I.I. Inber, N.Ja. Kolli e altri; tra gli allievi: S.V. Abramova, E.P. Al'tgauzen, E.S. Dalinova, S.P. Labrov, M.P. Markuze, N.M. Morozov; i consulenti: L.N. Bernackij, G.O. Graftno, G.D. Dubelir, I.A. Ivanov-Šćic, M.V. Krjukov, V.N. Obrazcov, B.V. Sakulin, V.N. Semenov e altri; infine tra gli Specializzati troviamo: P.A. Mamatov, A.F. Mejsner, B.K. Pravdzik, A.E. Sergeev, A.V. Snigarev, E.D. Černjavskij⁴³.
sono presenti documentazioni grafiche o fotografiche a tal riguardo.

41 Il documento d'archivio porta la data 3 maggio corretta in 8 maggio. (CIAM, f.179, o.45, c.4232, p.1), in I.A.Kazus', *Sovetskaja ...*, op.cit. p. 346-7.

42 CIAM, f.179, o.45, c.4232, p.2. Precedentemente pubblicato in I.A.Kazus', *Sovetskaja ...*, op.cit. p.347-8. Nella sezione della scheda riservata alle informazioni personali Golosov scrive alla voce "impiego precedente" di aver lavorato come assistente di Ščusev prima di entrare nell'esercito (7 agosto 1914). Indica inoltre lo stipendio ricevuto prima della guerra (800-1000 rubli al mese), di essere sposato ed avere una figlia di 4 anni ed un figlio di 3 mesi, di aver ricevuto la raccomandazione dell'Architetto Senior.

43 Dalle schede compilate dal fratello maggiore dei Golosov e Mapu, e dalla tirocinante Dalinova comprendiamo che, oltre alle evidenti differenze tra i due architetti senior, i maestri, i collaboratori e i tirocinanti, dovevano esservi differenze anche tra i Maestri architetti stessi: il compenso mensile è infatti diverso per ognuno di loro, anche per chi ricopriva la stessa carica (si

Nel dicembre del 1918 Žoltovskij, nella veste di direttore del Laboratorio del Mossovet incontrò alcuni membri del Dipartimento dell'edilizia urbana e rurale del VSNCh⁴⁴, e insieme discussero la prima configurazione del progetto per Mosca, quella che Žoltovskij indicò quale “schema preliminare”, atto a definire i “contorni” di massima del futuro piano di ampliamento e l'individuazione delle aree verdi (*nasaždenij*), presentata sotto forma di planimetrie e schizzi. Presero parte alla progettazione del piano, nella veste di consulenti, alcuni tra i più interessanti interlocutori del dibattito sulla città prerivoluzionaria: Sakulin e Semenov. I membri del Consiglio Superiore di Economia Statale ritenevano si dovesse conservare lo schema urbano ad anelli, sul quale ampliare l'impianto radiale a sostegno delle infrastrutture esistenti. Mosca, in quanto capitale, avrebbe dovuto porsi come polo di riferimento anche nel campo produttivo e a tal fine una delle prerogative del piano era creare un'area industriale. In tal senso era necessario implementare la rete ferroviaria e pianificare una rete metropolitana che permettesse il collegamento della città con le nuove periferie in tempi brevi⁴⁵. Oltre alla

veda: *Ličnaja karta architekatora P.A. Golosova, zapolnennaja pri postuplenii v Stroitel'nyj odel Mossoveta* (Scheda personale dell'architetto I.A. Golosov, completata nell'atto di ingresso al dipartimento di costruzione del Mossovet) Maggio 1918, CIAM f. 179, op. 45, c. 4232, p. 2.). Cfr. I.A.Kazus', *Sovetskaja ...*, op.cit. p. 40.

44 *Iz žurnala soveščanija Otdela gradoustrojstva Upravljenija gorodskogo i sel'skogo stroitel'stva VSNCh s predstaviteljami Moskovskoj arhitekturnoj masterskoj o pereplanirovke i rassširenii g. Moskvy, 20 Dekabrja 1918 g.* (RGAE, f. 2263, o.10, c.159, p.189-192), pubblicato in: I.A.Kazus', *Sovetskaja arhitektura 1920-x godov: organizacija proektirovanija*, Progress-Tradicija, Moskva 2009.

45 Come ben noto, solo nel 1931, sotto la direzione di Lazar Kaganovič, iniziò l'effettiva progettazione della metropolitana, malgrado le primissime proposte risalissero ai primi anni del Novecento: nel 1902 gli ingegneri A. Antonovič, N. Golinevč N. Dmitriev pubblicarono *Moskovskaja gorodskaja železnaja doroga (metropoliten)*, un testo completo di disegni preliminari e calcoli di massima, seguite poi dai progetti del 1911-2 e 1920-4. Per un approfondimento: L. Kaganovič, *L'urbanisme soviétique*, Bureau d'éditions FG St Denis, Paris 1932; S. Kravck, *Metro na zapade*, in «*Arkhitektura SSSR*», n.4, 1934; N. Kolli, *Arkhitektura Metro*, in L. M. Kaganovicha, *Kak my stroili metro*, Istoriya Fabrik i Zavodov, Moskva 1935; K. Wolf (Ph.D thesis), *Russia's revolutionary underground: the construction of the Moscow subway (1931-35)*, The Ohio State University, 1994; J. Bouvard, *La città del futuro: La metropolitana di Mosca*, in A. De Magistris (a cura di), *U.R.S.S. anni '30 - '50, paesaggi dell'utopia staliniana*, Mazzotta, Milano 1997; D. Nojtatc, *Moskovskoe metro: ot perbych planov do belikoj strijki stalinizma*

volontà di progettare per Mosca un importante distretto industriale, era ancor prima necessario affrontare problemi di ordine sanitario e di affollamento. La proposta illustrata dagli architetti del Mossovet prevedeva di risolvere quest'ultimo problema attraverso l'edificazione di zone residenziali, formate da case a uno o due livelli, nella zona centrale della città, senza uscire dall'anello della ferrovia cittadina. I membri del Dipartimento per l'edilizia urbana e rurale del VSNCh contestarono questa scelta che, sebbene definirono "ragionevole", non prevedeva la possibilità di crescita futura della capitale, e in tal senso proposero di considerare la zona più periferica, sino alle dodici verste⁴⁶ dalla città, e l'uso dell'antica tipologia d'abitazione russa: la dacia. A verbale fu messa anche la necessità di prevedere delle indagini specifiche atte all'analisi scientifica di dati economici, tecnico-sanitari e di traffico. A tal fine si proponeva la formazione di un corpus di specialisti da assumere all'interno del Laboratorio di Architettura esistente, o creando un nuovo corpo speciale. Infine si stabiliva che, data l'importanza delle operazioni di riqualificazione della capitale, la pianificazione dovesse essere soggetta alla supervisione dell'ente statale competente, ossia «il Comitato delle strutture statali, il Dipartimento per l'edilizia urbana e rurale e, in particolare, il Dipartimento per l'Urbanistica»⁴⁷. Sebbene il piano rimase su carta, lo studio fu comunque prezioso per la definizione delle linee guida su cui lavorare. Dal 1919 il Mossovet iniziò a elaborare il piano per la *Novaja Moskva*, il cui lavoro fu presentato solo nel 1924. Non possiamo non sottolineare la complessa situazione politico-economica-sociale che l'Unione Sovietica visse in quegli anni: tra il 1918 e il 1921 si ebbero grandi cambiamenti che portarono dal comunismo di guerra alla Nuova Economia Politica, passaggio delicato in cui la giovane URSS fu costretta a rivalutare le scelte più radicali. È fondamentale considerare le difficoltà di pianificare lo sviluppo per la capitale di un Paese che dal 1917 al 1921 aveva vissuto più di una grande trasformazione in campo economico, politico, legislativo e ovviamente sociale, in un contesto di guerra civile.

(1897 – 1935), ROSSPEN Moskva, 2013.

46 Antica unità di misura russa equivalente a 1066,8 m.

47 (RGAE, f. 2263, o.10, c.159, p.189-192), documento pubblicato in I.A.Kazus', *Sovetskaja ...*, op.cit. p. 361-3.

Il lavoro perseguito dall'Atelier architettonico del Mossovet offrì le prime considerazioni sulla città sovietica, le quali ebbero eco e conseguenze di lunga gittata. Furono molti i progetti di quartieri residenziali e un'analogia forte considerazione fu rivolta alle abitazioni:

«Bisogna costruire nuove case, non villini chiusi di tipo borghese, ma case che corrispondono ai nuovi rapporti sociali, senza cucine individuali, senza l'antica segregazione, case consalee e ambientali comuni, (...) case che contribuiscano all'avvicinamento cameratesco degli abitanti»⁴⁸.

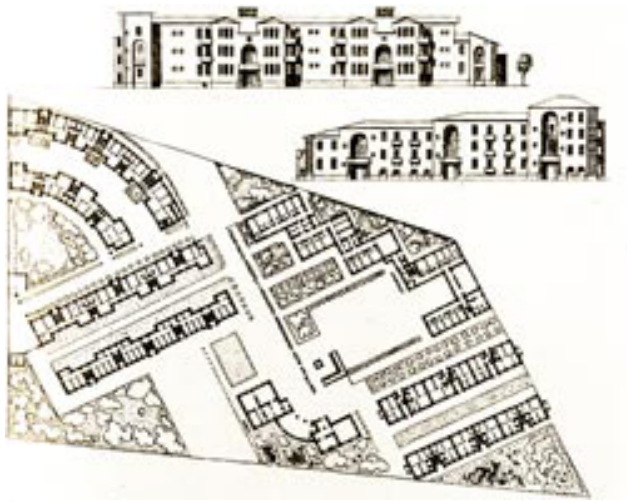
Come progettare i quartieri residenziali bolscevichi e le nuove abitazioni? Città orizzontali o verticali? Che modello scegliere? Le prime proposte si ebbero pressappoco parallelamente al primo piano elaborato dal Mossovet: il 18 Ottobre 1918 il Comitato per le costruzioni statali fu incaricato della progettazione e costruzione di un quartiere pilota a Mosca con attrezzature collettive e edifici residenziali (circa otto-dodici blocchi), attraverso il quale si dovevano confrontare tipologie tradizionali e tipologie comuni⁴⁹. Molti furono i concorsi banditi nei primi anni Venti e Il'ja Golosov insieme al fratello Pantalejmon, vinse il secondo premio (il primo andò a Leonid Vesnin) del concorso per il quartiere Simonovskij a Mosca (1922). Partecipò inoltre ai concorsi per un progetto di casa unifamiliare (1919), per un cottage per un operaio (1921) e per l'insediamento operaio Grozneft' nel '23 insieme al fratello, classificato al terzo posto dopo i Vesnin e il progetto di Kolli e Černyšev⁵⁰. A questi primi anni risalgono anche i progetti di Golosov per il complesso scolastico dedicato a Tolstoj a Jasnaja Poljana del 1919, dell'ambulatorio ospedaliero di Basmannij a Mosca del '18, del progetto per la Scuola del lavoro elaborato con Krinskij nei primi anni Venti⁵¹. Il progetto proposto dai Golosov per il quartiere Simonovskij porta

48 P. Koržencev, *K novoj kul'ture*, Pietrogrado 1921, citato in V. Quilici, *Città russa e città sovietica*, Mazzotta, Milano, 1976, p.144.

49 Cfr. M. Tafuri, *La sfera ...*, op.cit. pp. 200-201.

50 S.O. Chan-Magomedov, *Rabočie pocelki-sady (Vesniny, Golosovy, N.Trockij)*, in *Architektura sovetskogo avangarda. Kniga vtorja*, Stroizdat, Moskva 2001.

51 S.O. Chan-Magomedov, *Obrazovanie i nauka*, in *Architektura sovetskogo avangarda. Kniga vtorja*, Stroizdat, Moskva 2001; Chan-Magomedov, *Il'ja ...*, op.cit. p. 20.

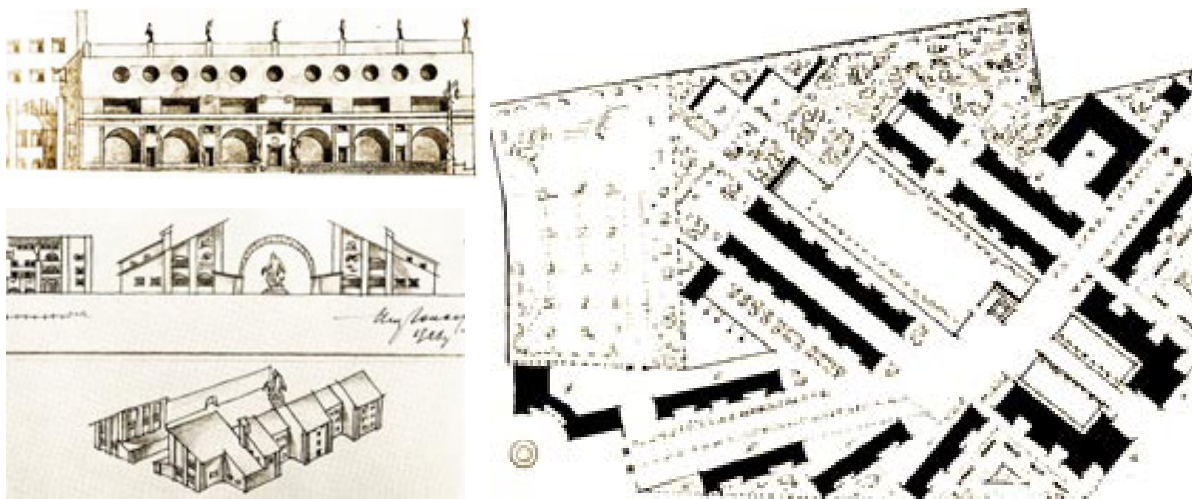


1. Progetto di concorso per quartiere Simonovskij, Il'ja e Pantalejmon Golosov, planimetria generale e prospetti, 1922.
da S.O. Chan-Magomedov, *Il'ja Golosov*, Moskva 1988. (MUAR)

1.

in sé gli sviluppi, seppur embrionali e maldestri, di quelle nuove idee sull'abitare, sul condividere e sul lavorare che erano state discusse negli ultimi anni. Ci vorrà ancora del tempo e molte riflessioni per raggiungere una forma matura e perfettamente funzionale, eppure, queste prime sperimentazioni rappresentano ferma testimonianza delle discussioni e delle direzioni intraprese all'interno dei laboratori statali. La planimetria del quartiere Simonovskij, sviluppata su un lotto di forma trapezoidale, è suddivisa trasversalmente in due da un viale curvo, la cui cortina è articolata dai blocchi residenziali, attraverso cui il quartiere si apre all'intorno urbano. Il disegno planimetrico risulta tuttavia estremamente frammentato, suddiviso in veri e propri micro-isolati, definiti da due blocchi edilizi caratterizzati sul lato esterno da profili a redent. L'unico micro-isolato non definito da due blocchi posti parallelamente è un grande blocco a "Z" i cui tre bracci sono di altezze differenti. I Golosov decisero di dividere gli spazi dei servizi da quelli residenziali negli appartamenti per famiglie. La stessa decisione non fu presa per le abitazioni per i single⁵². Molto interessanti sono inoltre le soluzioni adottate col progetto di concorso per il quartiere residenziale Zamoskvoreckij (1922). Qui i blocchi abitativi per i locali dei single sono progettati in coppia: due edifici paralleli e simmetrici che definiscono l'isolato abitativo. I tetti inclinati in modo speculare formano una sorta di timpano spezzato sul lato d'ingresso, mentre il viale interno è caratterizzato da una cortina edilizia continua e di altezza costante. Qui i prospetti sono definiti da poche linee che scandiscono un

52 Cfr. S.O. Chan-Magomedov, *Il'ja...*, op.cit. p. 139.



1.

1. Progetto di quartiere per il quartiere Zamoskvoreskij, 1922 da S.O. Chan-Magomedov, *Il'ja Golosov*, Moskva 1988. (MUAR)

disegno modulare, e dal gioco di ombre generate da quello che appare come un loggiato: sei grandi arcate, poste specularmente intorno all'ingresso centrale, scandiscono il ritmo della facciata. Dal confronto con gli altri progetti in concorso risulta immediata la grande cura con cui Golosov articola i volumi e gli spazi in un momento in cui, l'"emergenza" della casa, la necessità di definire nuovi prototipi condusse a privilegiare le sperimentazioni prevalentemente per gli aspetti funzionali. Altri due quartieri residenziali per operai furono progettati da Golosov in questi primi anni Venti. Al primo, a Mosca (1922), lavorò insieme al fratello. Il programma del concorso delineava chiaramente le esigenze e i requisiti necessari. Erano previsti appartamenti a due o tre stanze e servizi per le famiglie, mentre i locali per single condividevano cucina e bagno. Il quartiere doveva essere dotato di scuole materne e asili nido per le giovani madri lavoratrici, di una biblioteca e bagni pubblici, ed era inoltre contemplata la possibilità di includere un ambulatorio, un garage, una sala conferenze⁵³. Anche per il concorso per un maneggio a Ostankino (1922) Golosov progettò un isolato residenziale, per i lavoratori: appartamenti duplex con cucina e sala pranzo al primo piano, camere da letto e ufficio al piano superiore. Tutti i piani per quartieri residenziali⁵⁴ progettati dopo l'ottobre erano in aderenza con le direttive del Piano della *Novaja Moskva*. Con questo piano Ščusev individuò alcune zone primarie di espansione,

⁵³ Cfr. S.O. Chan-Magomedov, *Il'ja...*, op.cit. p. 136.

⁵⁴ Ricordiamo tra i maggiori esempi Chamovniki e Suščecsk-o-Mar'inskij del '24, il quartiere di Sokol, uno dei più importanti esempi di pianificazione secondo il modello della città giardino elaborati in Unione Sovietica.

schematizzate in planimetria come cinque cunei verdi, e prevede fasce anulari di collegamento coincidenti con le linee tramviarie esistenti, da implementare, più un ulteriore collegamento tra il centro e le periferie, le nuove città giardino. Le zone residenziali erano previste a nord e nord-ovest, mentre a sud e sud-est erano concentrate le industrie. I centri amministrativo e governativo erano previsti sulla Leningradskoj⁵⁵, esternamente al perimetro cittadino. Ščusev mantenne ben saldo il nucleo antico della città - altro importante intervento è quello per la ristrutturazione della Piazza Rossa - e il suo impianto storico radiale, che provvide ad ampliare e potenziare⁵⁶, prevedendo un sistema infrastrutturale di collegamento a servizio della città. Il piano, secondo le parole di Ščusev era ispirato al «sistema solare radiale». Tra il 1921 e il 1925, Sergej Šestakov elaborò il piano per la *Bol'saja Moskva*. Quest'ultimo non contraddiceva il piano di Ščusev ma piuttosto ampliava lo schema radiale anulare, incrementando i *ring* destinati alle aree verdi. Šestakov pianificò un incremento della popolazione notevole (sei milioni di abitanti da raggiungere in data 1960), e considerò una superficie ben otto volte maggiore di quella dove, in data 1925, si estendeva la città di Mosca⁵⁷. Con esattezza lo schema di Šestakov prevedeva che intorno al nucleo centrale coincidente con la città storica vi fosse una prima piccola fascia divisa in quattro zone, destinate alternativamente a verde pubblico e industria. Una terza fascia molto ampia accoglieva invece i nuovi quartieri e le zone verdi: parchi urbani e boschi. Le tre zone concentriche erano infine attorniate da un ring di circa 4 km di ampiezza: una vera e propria *greenbelt*. Sebbene i due piani rimasero incompiuti, alcuni interventi urbani, come detto, furono realizzati. Dobbiamo considerare che nel 1922 venne varato un

55 V. Chazanov, *Novye principy...*, in *Sovetskaja arhitektura pervych let oktjabrja 1917-1925*, Moskva 1970.

56 Giudicato troppo conservativo, ricevette le critiche del Responsabile della direzione moscovita della proprietà immobiliare, Punin, e un articolo del giornale *Izvestija* (Novembre 1925) dal titolo "Mosca non è un museo dell'antichità". M. Tafuri, *La sfera...*, op.cit. pp. 195-6; A. Ikonnikov, *La pianificazione di Mosca: utopie e realtà*, in *Mosca, Capitale dell'utopia*, Arnoldo Mondadori Arte, Milano, 1991, p. 36; riceve tuttavia anche critiche da Michailov che lo accusa di assecondare i vizi della città capitalista (Cfr. V. Chazanov, *Sovetskaja arhitektura pervych let oktjabrja 1917-1925*, Moskva 1970).

57 Cfr. T. Colton, *Greater Moscow*, in *Moscow: Governing the...*, op.cit. p. 233.

piano di opere pubbliche: pallido tentativo di ripristinare la disastrosa situazione sociale che vedeva migliaia di cittadini disoccupati, ma che tuttavia influi ben poco sulla complessa situazione economica⁵⁸. Bisognerà attendere sino al 1935 per vedere attuato il piano per Mosca. Con la riorganizzazione del Commissariato del Popolo, il laboratorio si sciolse e rifondò più volte, facendo capo a istituzioni differenti. Nel gennaio del '22 fu inglobato nell'Accademia russa delle scienze agrarie come sottosezione di architettura sempre sotto la guida di Žoltovskij che, come per la sua prima direzione del 1918, mostrò una grande sensibilità per la tradizione e la storia dell'architettura e un rifiuto per le sperimentazioni condotte all'Inchuk e al Vchutemas, linea che caratterizzò anche la sua direzione della sezione di Architettura dell'Accademia delle arti russe, formata sempre nello stesso anno⁵⁹. I rapporti diretti con l'Accademia di scienze agrarie portarono il gruppo di architetti alla diretta partecipazione e organizzazione di uno degli eventi più significativi dei primi anni Venti, preziosa testimonianza del cambiamento economico e culturale relativo alle direttive della Nuova Economia Politica: la Mostra Panrussa dell'Artigianato e dell'Agricoltura che ebbe luogo a Mosca negli ultimi mesi del 1923. Il commissariato dell'Agricoltura invitò i *leaders* dell'architettura sovietica a istituire una commissione per la gestione del piano per la Mostra⁶⁰, e l'incarico fu infine assegnato agli accademici Fomin, Žoltovskij e Ščuko⁶¹. Il periodo di organizzazione della coincise tuttavia con un lungo viaggio in Italia del direttore del laboratorio: fu quindi Aleksej Ščusev⁶²

58 A. Giannuli, *Da Lenin a Stalin, la formazione del sistema di potere sovietico 1923-1927*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2017, pp. 33-7.

59 Cfr. Kazus', *Sovietskaja...*, op.cit. p.81.

60 F. Starr, *Melnikov. Solo architect in a mass society*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1978, pp.58-63.

61 K.N. Afanas'yev, V.E. Chazanova, *Iz istorii sovetskoy arkhitektury 1917—1925 gg Dokumenty i materialy*, Izd-vo Akademii nauk SSSR, Moskva 1963, p.174; si veda anche: A.I. Komeč, A. Ju. Bronovickaja, N. N. Bronovickaja, *Architektura Moskvyy 1910-1935 gg.*, Iskusstvo, Moskva 2012, pp. 90-104.

62 Il corpus di progettazione-costruzione della mostra era strutturato nel modo seguente: 1. Presidente del Comitato A.G. Bragin; 2. Commissione di costruzione: Presidente S.M.Kuznečov; A.V. Ščusev capo architetto della mostra; S.S. Šestakov, V.K. Oltarževskij, deputati capo architetto, I.V. Žoltovskij, I.P. Maškov; 3. Partecipanti ai concorsi per la definizione del piano generale e dei singoli edifici della mostra: P.A. Golosov, I.V. Žoltovskij, I.A. Fomin, S.E. Černyšev, V.A. Ščuko; Vincitori: N.Ja. Kolli, P.A. Golosov,

a gestire le redini nella pianificazione dell'importante evento. Questo cambio di direzione comportò inoltre la significativa partecipazione di ferma parte di quel gruppo di architetti d'avanguardia rappresentati il volto della nuova architettura: Vesnin, Ginzburg, Mel'nikov tra gli altri, invitati anche loro per la progettazione di singoli padiglioni. Le direttive di Ščusev prevedevano: 1. La definizione di un piano generale per l'organizzazione dei padiglioni; 2. Semplicità e caratteri nazionali per le singole strutture; 3. un progetto complessivo che in sé doveva farsi rappresentativo non solo delle condizioni dell'agricoltura e dell'artigianato russo, ma della ricerca architettonica stessa⁶³.

«La nostra offerta rappresenta il valore colossale dell'esperienza di applicazione in un tale volume di legno per scopi espositivi. Il mondo intero non ha questa esperienza nella costruzione di fiere e mostre. La nostra mostra è essenzialmente non solo per l'agricoltura, ma anche per una nuova architettura. Generazioni di architetti impareranno da essa»⁶⁴.

E.I. Norbert, N.E. Lansere, A.A. Ol'. 4. Dipartimento di costruzione: Responsabile A.V. Ščusev, Gruppo per lo sviluppo dei progetti tecnici dei padiglioni: I.V. Žoltovskij capogruppo, P.A. Golosov, G.P. Gol'c, N.Ja. Kolli, V.D. Kokorin, M.P. Parusnikov, S.E. Černyšcev (progetti dell'arco d'ingresso, "esagono", il padiglione principale, auditorium, padiglioni di ingegneria meccanica, coltivazione del campo, bonifica del terreno, arena). 5. Laboratorio di architettura per la mostra: A.V. Ščusev capogruppo; P.A. Golosov, G.P. Gol'c, N.Ja. Kolli, V.D. Kokorin, M.P. Parusnikov, S.E. Černyšcev, più corpus studenti tirocinanti (progetti di pianificazione e miglioramento della mostra, il padiglione dell'industria artigianale, disegni esecutivi dei principali padiglioni); 6. Gruppo di ingegneria e costruzioni: A.V. Kuznečov capogruppo, B.V. Gladkov, K.M. Dubjago, GG Karlsen, K.E. Lembke, L.A. Serk, I.S. Nikolayev, A.S. Fisenko e altri; 7. Incarichi per progetti di padiglioni individuali: N.G. Buniatov, M.Ja. Ginzburg I.A. Golosov, A.Z. Gredenberp Ya.M. Syryščev, K.S. Mel'nikov, F.O. Šcekhtel, V.A. Ščuko e altri; 8. Gruppo "Novoj Dderevni" (nuovo insediamento): N.B. Dokučaeu capogruppo, insegnanti e studenti del Vchutemas; 9. Artisti: A.A. Exter, I.I. Nivinskij, A. Guščin (con allievi), P.P. Končalovsky, P.D. Korin, Krasovskij, P.V. Kuznečov, A.V. Kuprin, A.V. Lentulov, I.I. Maščkov, A.A. Osmerkin, N.P. e GN. Pashkovs, Peletsky, V. Razvadovsky, V.A. e GA. Stenberg, N.A. Udalocova, GV. Fedorov, F.F. Fedorovskij, P.M. Ščuchmin, K.F. Juon, GB. Yakulov; 10. Scultori: G.D. Alekseev, S.S. Alešcin, N.A. Andreev, I.S. Efimov, M.G. Žurakovskij, S.V. Kol'cov, ST Konenkov, B.D. Korolev, A.T. Matveev, S.D. Merkurov, M.M. Strachovskaja, I.D. Šcadr, V.I. Muchina. (Cfr. Kazus', *Sovietskaja...*, p. 84).

63 Kazus', *Sovietskaja...*, op.cit. p. 81.

64 K.N. Afanas'yev, V.E. Chazanov, *Iz istorii sovetskoy arkhitektury 1917—1925 gg Dokumenty i materialy*, Izd-vo Akademii nauk SSSR, Moskva, 1963, p.178. (traduzione mia)

1. Padiglione estremo Oriente, Mostra Panrusa dell'Artigianato e dell'Agricoltura, 1923. Foto d'epoca. da S.O. Chan-Magomedov, *Il'ja Golosov*, Moskva 1988. (MUAR)

2. Padiglione estremo Oriente, Mostra Panrusa dell'Artigianato e dell'Agricoltura, 1923. prospetti. da S.O. Chan-Magomedov, *Il'ja Golosov*, Moskva 1988. (MUAR)

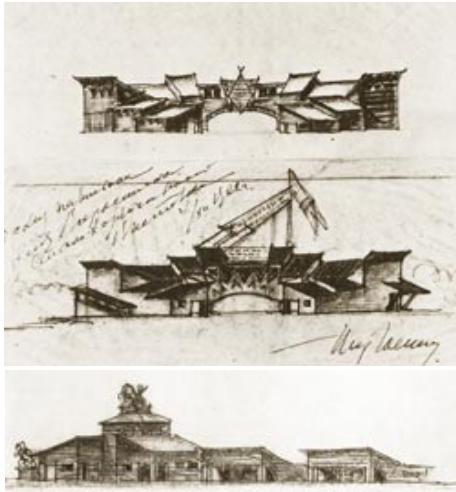


E la resa finale soddisfece in pieno le aspettative, soprattutto grazie a due dati fondamentali: da un lato per la gestione del lavoro, completamente ottimizzato grazie alla divisione in gruppi di lavoro che rese possibile progettare e realizzare il complesso in pochi mesi; dall'altro lato l'aspetto tecnologico di notevole rilevanza: la scelta del legno come materiale costruttivo, largamente presente sul territorio, e il ricorso a nuove tecnologie con l'ausilio di aziende specializzate⁶⁵ di cui il Kino-Pravda n.17⁶⁶ rappresenta un prezioso documento: molti piano sequenza ripresi dall'”uomo con la macchina da presa” – Dziga Vertov – mostrano il lavoro di preparazione e costruzione del complesso in Vorob'jovy gory⁶⁷, ricostruendo il percorso della materia prima, il legno, che grazie alle nuove infrastrutture, treni e stazioni (*Na Stancii* - alla stazione, recita la didascalia), riesce a giungere a destinazione (*eksponaty / na vystavka* – alla mostra) dove schiere di lavoratori si occupano dello smistamento del legno nei vari reparti per la costruzione delle singole opere, sottolineando, in numerose riprese, l'importanza delle misure di salvaguardia per gli incendi, come mostra un'inquadratura che riprende il documento con le misure anti-incendio infisse su un muro e un'altra la postazione per il pompiere. Nelle ultime scene del film Vertov rende magistralmente la sua intenzione di propaganda

65 Kazus', *Sovietskaja...*, op.cit. p.83.

66 Kino-Pravda è una raccolta di 23 tra cortometraggi e metrometraggi sperimentali del regista sovietico Dziga Vertov (1896-1954). Jeremy Hicks, *The Birth of Documentary from the Spirit of Journalism: Cine-Pravda, Cine-Eye*, in *Dziga Vertov: Defining Documentary Film*, I.B.Tauris & Co Ltd, London 2007, pp. 5-21.

67 Luogo in cui oggi sorge il Parco Gorky.

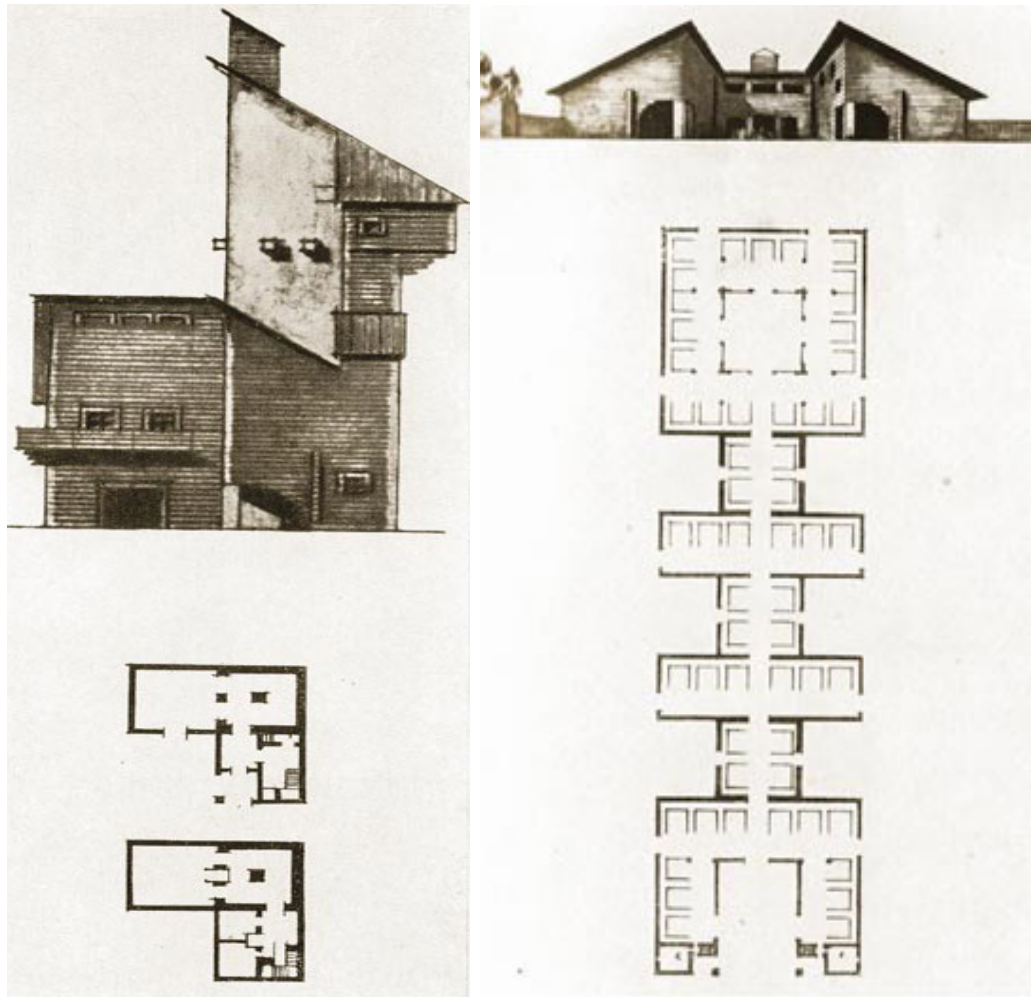


1. Padiglione allevamento cavalli, Mostra Pan-russa dell'Artigianato e dell'agricoltura, 1923. Schizzi prospettici. da S.O. Chan-Magomedov, *Il'ja Golosov*, Moskva 1988. (MUAR)

al partito, e sottolinea con le immagini e le didascalie⁶⁸ quando recitava la citazione di Lenin riportata vicino al padiglione di Žoltovskij⁶⁹. Mentre il maggiore dei Golosov era membro del laboratorio architettonico della mostra, Il'ja partecipò progettando due padiglioni: quello dell'Estremo Oriente e il Padiglione dell'allevamento dei cavalli. Si tratta di due progetti estremamente differenti nelle forme, poichè il primo richiama nettamente una figuratività orientale mentre il secondo decisamente russa. Golosov aveva appena lavorato a un progetto per una scuderia ad Ostankino (1922), ed è possibile rintracciare un parallelo tra i due progetti: entrambi sviluppati nel momento centrale di elaborazione della sua teoria degli organismi architettonici, entrambi aderenti a quel simbolismo che, abbandonate le forme classiche, si rivolge invece alla tradizione russa. Inoltre in entrambi i progetti gli elementi compositivi sono volumi puri e loro variazioni – cubi, parallelepipedi, mezzi parallelepipedi tagliati trasversalmente – realizzati in legno. Ciò nonostante i due progetti si presentano estremamente differenti, sia per l'impostazione planimetrica sia per il rapporto tra i volumi e l'intero "organismo architettonico". L'impianto planimetrico del ma-

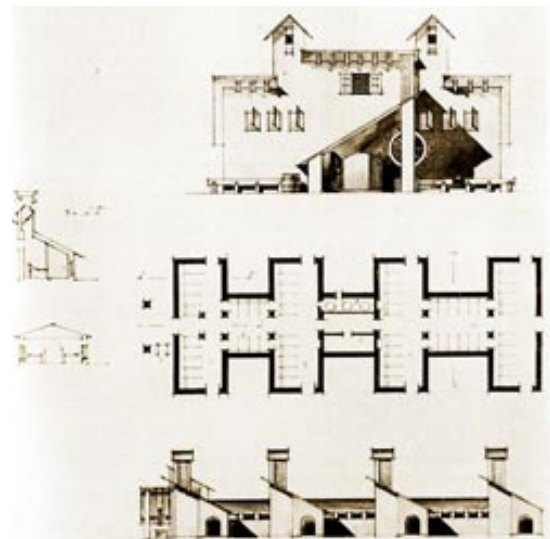
68 Mettendo sotto la voce "lavoratori" dapprima gli operai della mostra, na zavida (nella fabbrica) poi i contadini delle periferie, na pole (sul campo) - gli stessi che avevano avuto scena nell'incipit del film, facendo in tal modo quadrare il cerchio, portare a compimento e rendere palese la struttura (politica) - Lunačarskij appare in una delle ultime inquadrature, portando come didascalia il suo stesso nome - che mette a sistema città e periferie, contadini e operai, proletari tutti.

69 «è nostro obiettivo creare un collegamento tra i lavoratori e i contadini, e mostrare loro che noi siamo con coloro che già conoscono e capiscono» Krasnaia niva, 1923, n.33, p.15 (citato in F. Starr, *Mel'nikov...*, op.cit. p. 59).



1.

1. Progetto di concorso per Maneggio Ostan'kino presso Mosca, 1922.
Prospetti, piante, planimetria generale.
da S.O. Chan-Magomedov, *Il'ja Golosov*, Moskva
1988. (MUAR)



neggio Ostankino a Mosca definisce con chiarezza l'ordine delle parti⁷⁰: possiamo distinguere tre blocchi, due tra loro paralleli – gli uffici, l'impresa agricola sul lato esterno del lotto le residenze del personale all'interno - e un terzo a questi perpendicolare, le scuderie; ad intersezione tra i due blocchi perpendicolari, uno spazio quadrato articola l'ingresso al complesso. Ognuno di questi blocchi costituisce e caratterizza un percorso, il cui andamento è scandito dal ritmo della cortina stradale del profilo dei complessi progettati per le scuderie e per il personale, lunghi blocchi il cui rigore geometrico è evidente nella struttura di pianta, modulata intorno ad un'unità base quadrata (probabilmente il box per il cavallo); il progetto per la Mostra Pan-russa dell'Artigianato e dell'Agricoltura invece si presenta come un unico blocco, articolato intorno ad una porta-passaggio centrale posta sull'asse centrale dell'intero complesso della mostra, rispetto al quale il padiglione si specchia simmetricamente. In questo progetto non osserviamo una articolazione che scansisce i diversi spazi del complesso – probabilmente perché, a differenza del maneggio di Ostankino, non era prevista la progettazione di spazi per il personale – bensì un unico grande corpo articolato secondo processi geometrici che lasciano intuire un'influenza cubo-futurista. Inoltre il padiglione progettato da Golosov si poneva come cuore dell'area espositiva centrale, collegato direttamente all'ingresso attraverso l'asse viario principale⁷¹.

3.3 Teoria e Prassi: esegesi contraddittoria

3.3.1 Gli scritti

«Non è il momento di uscire dall'atmosfera ammuffita
del tuo angolo grezzo all'aria fresca dell'arena della vita e
di rendere il debito del cittadino (...)?

Non è il momento, infine, di occuparsi dell'educazione
della generazione futura non da schiavi dell'antichità, ma
da persone che vivono in tempo per innalzare la cultura
dell'architetto del futuro?

(...) È giunto il momento di togliersi gli abiti degli altri,
perché sono già consumati e rivelano la nostra mediocrità
spirituale e la nostra stanchezza.

È giunto il momento di fermare la beffa dell'arte
dell'antichità, di strappare questo valore dalle mani

70 Nel programma erano richieste due parti differenti: una costruzione per accogliere gli animali ed una per il personale.

71 S.O. Chan-Magomedov, *Il'ja Golosov*, Moskva 1988, p.83.

di chi lo sta facendo a pezzi, di dargli un posto vero per la nostra attività a venire.» (Il'ja Golosov, *Licom k sovremennosti* (Volti al contemporaneo), primi anni Venti)⁷²

Queste di Il'ja Golosov, poste a conclusione di uno dei suoi primi scritti degli anni successivi l'Ottobre, sono parole di grande carattere e fervore, parole che, per solennità di forma e per la dura e lucida posizione, si pongono poco distanti da quel «il passato è angusto. L'accademia e Puskin sono più incomprensibili dei geroglifici» con cui Majakovskij inneggiava la necessità di voltare pagina. La posizione critica di Golosov è ben espressa dai suoi scritti relativi agli anni a cavallo tra il secondo e terzo decennio del Novecento. In essi il moscovita affronta con determinazione alcune questioni fondamentali per l'architettura del suo tempo. Perno del discorso è l'aggettivo *sovramennaja* con cui Golosov sottolinea la necessità di essere, prima che architetto, uomo del proprio tempo, contemporaneo. Questo concetto, fondamentale negli scritti golosoviani del primo post-ottobre, più volte esplicitato, è posto alla base di quell'imperativo di emancipazione dalle forme dell'antichità, forme che, sottolinea Golosov, sono state espressione di auge e magnificenza di civiltà ormai morte da secoli. Il testo *Licom k sovremennosti* (*Volti al Contemporaneo*), di cui non abbiamo datazione certa⁷³, ma che possiamo collocare nei primi anni Venti, si pone come una sorta di “enciclica”, uno scritto destinato a un'ampia platea di giovani leve, per marcare con chiarezza quei dati che un popolo di nuova identità non può porre in secondo piano. Non è possibile definire questi primi scritti come saggi di architettura. Questa produzione testuale non si pone come un “manifesto” architettonico, ma più ampiamente indirizzato al cittadino bolscevico: le affermazioni di Golosov non perderebbero senso né intensità se sostituissimo la parola “architetto” con “scultore”, “compositore”, “poeta”. Per giungere alla definizio-

⁷² Il'ja Golosov, *Licom k sovremennosti*. RGALI f.1979, op.1, d.75, pp.40-1, manoscritto, inizio anni Venti. Pubblicato nel libro M. Barchin, Ju. Jaralov (a cura di), *Mastera sovetsoj architektury ob architekture*, vol.1, Iskusstvo, Moskva, 1975, pp.403-406. (traduzione mia)

⁷³ Chazanov e Afanas'ev ipotizzano databile all'inizio degli anni Venti.

ne di una teoria architettonica bisognerà attendere qualche anno⁷⁴. In questa prima fase Golosov marca spesso concetti atti a definire il profondo legame, nella vita contemporanea, tra cultura e società:

«la vita sociale è il fattore principale nel movimento della cultura spirituale di un popolo e racchiude l'intera essenza dell'arte in cui vive; quindi l'architettura in ogni momento di per sé schierava e vividamente esprimeva tutti i fenomeni della vita pubblica e della cultura del popolo»⁷⁵.

Con queste parole Golosov dichiara la sua posizione: è necessario che l'uomo, il cittadino, poi l'architetto sappiano vivere e leggere la contemporaneità, non farsi abbagliare dall'arte del passato ma essere nel proprio tempo poiché l'architettura è espressione della cultura che la genera. Di fatti la posizione di Golosov non è contro il classicismo: egli ne riconosce lo splendore e la perfezione, così come riconosce la grandezza degli antichi popoli greci, romani ed egizi, ma allo stesso tempo lo considera come un prodotto sociale storicamente determinato, il che lo rende inservibile per i tempi moderni:

«la nostra schiavitù di lunga durata ci ha imposto un sigillo, condannando all'inattività del principio creativo. (...) La grandiosa essenza dell'architettura è nascosta ai nostri tempi dall'era dell'Egitto e della Grecia. (...) non abbiamo ancora chiarito a noi stessi che le costruzioni della nostra epoca, riflettendo la vita sociale, il culto e l'animo dei tempi storici, non sono l'architettura del presente, né l'opera d'arte, perché l'architettura classica non è una forma assoluta, ma solo storica, vicino alla quale, in altre condizioni storiche, altre forme, diverse dalle prime stanno aspettando»⁷⁶.

Pochi anni più tardi, nel dicembre del 1922, con una lezione tenuta presso la MAO dal titolo *Novye puti v architekture* (Nuovi percorsi in architettura)⁷⁷ Il'ja Golosov ritorna sulle questioni precedentemente af-

74 Tra il 1920 e il 1924 Golosov era intento ad elaborare la Teoria degli Organismi Architettonici.

75 Cfr. M. Barchin, Ju. Jaralov (a cura di), *Mastera...*, op.cit. p.403.

76 Cfr. M. Barchin, Ju. Jaralov (a cura di), *Mastera...*, op.cit. p.404.

77 RGALI, f.1979, o.1, c.69, precedentemente pubblicato in: M. Barchin, Ju. Jaralov (a cura di), *Mastera...*, op.cit. p.409-414. (traduzione mia)

frontate con maggiore consapevolezza. In questo scritto non troviamo il tono perentorio di *Licom k sovremennosti*, ma una riflessione dai toni pacati e comunicativi, indicativi del maturare dei tempi e anche della posizione di docente che Golosov ricopre da due anni. Con una dichiarazione d'intenti semplice e netta, egli esprime la volontà di condividere il maturare di un pensiero nato dalla semplice osservazione dell'attuale⁷⁸:

«Se si cammina per le strade di qualsiasi città moderna, soprattutto russa, con un'idea preconcepita di fare una critica, sia in generale che su edifici singoli, si arriverà inevitabilmente alla conclusione che l'uso di forme classiche architettoniche non è basato sui principi di ragionevolezza e di opportunità costruttiva. Sembra che l'anima dell'architetto moderno, come tecnico e artista, non possa essere simile nel nocciolo creativo all'anima dell'antico ellenico, sembra che fondamentali differenze nelle vite dei due, separati da diverse decine di secoli, non permettano di ripetere, (...) forme antiche, diretta conseguenza della vita dei popoli che le hanno create»⁷⁹.

Per Golosov è necessario legittimare questa tesi di superamento del classico non come un rinnegare il passato, o piuttosto i suoi valori architettonici, bensì come la presa di coscienza del principio di “determinismo evoluzionistico” per cui l'arte in generale e l'architettura in particolare sono figlie del proprio tempo, del contesto storico-geografico che si riflette nella sfera sociale, tecnologica e di linguaggio. Vi è, nelle sue affermazioni, un ulteriore passo che riporta l'attenzione al ruolo dell'architetto, quale non solo interprete e lucido lettore della realtà che lo circonda, ma anche progettista-creatore, di un disegno che, nel suo attuarsi, configura un ulteriore dato vivo del reale:

«non c'è una forma assoluta, ma solo una storica (...) Non può esservi un creatore di un lavoro artistico indipendente dallo stato della coscienza pubblica di tutto il popolo, quindi non esiste una struttura architettonica e artistica che non rifletta i principi della vita moderna.

78 Tra il 1917 e il 1922 la scena artistica russa, con quella architettonica, ebbero non pochi riconoscimenti. Facciamo riferimento alla ricerca svolta dalle prime associazioni nate, dopo la Rivoluzione, al fine di sperimentare nell'ambito delle arti figurative: Zhivskulptakh (1919-1920), Obmas (1920-23), Inchuk (1921-23) etc.

79 Cfr. M. Barchin, Ju. Jaralov (a cura di), *Mastera...*, op.cit. p.409-414.

(...) La lunga durata della nostra schiavitù ha messo su di noi il fallimento della nostra creatività. Noi viviamo come fuori dal tempo, dalla vita contemporanea. Un suo flusso ci scorre accanto»⁸⁰.

Nel suo scritto *Architektura – Važnejšij organizujuščij factor novoj žizni* (l'architettura – il fattore predominante della nuova vita)⁸¹ rimarcherà ancora questi concetti, ribadendo la necessità di uscire dai processi meccanici che legano l'architettura alle forme del passato marcando con chiarezza la natura strutturante dell'architettura per la propria società, quel potere programmatico-progettuale che tanto spesso è posto in ombra degli aspetti meramente estetici o immediatamente funzionali:

«Sembrerebbe che l'architettura come sistema sociale sia inconcepibile e come se venisse considerata come un fenomeno utile solo per soddisfare le esigenze più essenziali dell'uomo. (...) Architettura non significa riempire uno spazio in modo meccanico come una produzione di massa (...), ma significa organizzare gli aspetti importanti della vita sociale, che viene tradotta in forma a seconda della natura e dell'ideologia del tempo. (...) L'architettura che è sopravvissuta sino ad oggi è il risultato del riflesso del sistema economico anarco-capitalista della Russia. Questa architettura oggi sta soffocando nell'atmosfera della società odierna, in un periodo di transizione che scorre verso il socialismo, dove tutti gli elementi della vita sociale vengono organizzati in qualcosa di unico e armonioso. (...) Rendere la vita un po' più organizzata significa, allo stesso tempo, renderla più libera; armonizzare tutti i suoi aspetti, creare le forme più elevate nell'organizzazione della società umana – il comunismo. Questo è lo scopo a cui tutti noi aspiriamo»⁸².

Con queste parole Golosov dimostra l'acquisizione consapevole di una concezione dell'architettura strutturalmente connessa alla pianificazione urbanistica e al problema dell'abitare. Ancora affermò:

«Tutti i temi che abbiamo trattato sono volti a comprendere l'architettura come fenomeno sociale. La parte più vasta e significativa del lavoro

80 Ibidem.

81 RGALI, f.1979, o.1, c.75, pp.14-9. Precedentemente pubblicato in: M. Barchin, Ju. Jaralov (a cura di), *Mastera...*, pp.417-420.

82 Cfr. M. Barchin, Ju. Jaralov (a cura di), *Mastera...*, op.cit., p. 417.

sull'organizzazione delle forme della nostra vita appartiene proprio all'architettura. Essa viene chiamata a sviluppare il senso dell'organizzazione, con l'obiettivo comune di rappresentare una guida. Scopo ed espressività – forme esterne della società, lavoro e creatività degli uomini. È lei (l'architettura) che incornicia il ritratto ma esteso dell'intera vita umana. Ma non solo... La pianificazione e la definizione delle forme di insediamento, con l'introduzione di nuove forme nella costruzione delle singole abitazioni, migliora le condizioni del lavoro, la produzione e il riposo dell'uomo, cercando di favorire l'esistenza di un uomo sano nel corpo e nella mente. L'architettura è chiamata a rendere la vita dell'uomo non solo confortevole e gioiosa, ma anche a favorire il suo sviluppo artistico»⁸³.

Emerge l'idea dell'architetto che, conscio delle esigenze del suo popolo, opera in tal senso, con intento programmatico di costruire la città per il "nuovo uomo" bolscevico. L'architetto come intellettuale del suo tempo prende posizione rispetto agli eventi del presente, si schiera ideologicamente, elabora il suo programma urbano che prende forma attraverso la sua conoscenza tecnica specifica:

«L'architetto, come l'ingegnere, ha competenze tecniche specifiche; la differenza tra i due è che l'ingegnere organizza l'economia nazionale, l'architetto, invece, organizza la vita che si sviluppa all'interno di quel contesto. (...) Di qui deriva il ruolo importante e di grande responsabilità dell'architetto e dell'architettura; non dimentichiamoci, d'altra parte, che i grandi utopisti offrivano un'immagine utopica delle costruzioni dei loro paesi: le utopie dell'architettura. Adesso è facile rispondere alla domanda su come dovrebbe essere l'architettura: avendo il preciso e unico obiettivo di organizzare le forme quotidiane della nostra vita, (...) essa deve essere guidata dal più alto ed espressivo espediente, saldando l'idea della struttura allo spirito del tempo. Dovrà, quindi, affidarsi alle più recenti scoperte della scienza e della tecnologia. Dovrà inglobare da un lato materiali e forme e dall'altro la loro completa fusione. È necessario raggiungere il massimo dell'espressione con la minima quantità di mezzi materiali (poiché la tecnologia diventa sempre più avanzata si potranno ottenere risultati eccellenti); (...) Tutti questi concetti, uniti alla crescente consapevolezza del suo ruolo nella società, renderanno l'architettura degna del suo tempo»⁸⁴.

83 Ibidem.

84 Ivi, p.420.

2.3.2 I progetti e la tendenza simbolico romantica

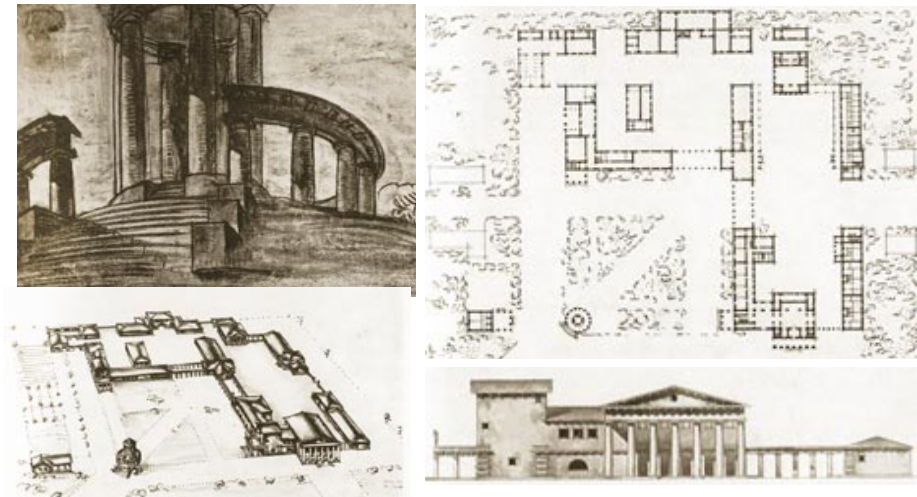
«la concezione teorica di Golosov di quel tempo non si caratterizzava per una particolare chiarezza di posizione ed enunciato ma giocò un ruolo decisivo nella creazione di nuove forme»⁸⁵.

La sicurezza che Golosov esprime circa la necessità di voltare le spalle all'inattualità del neoclassicismo e dare vita a un periodo di ricerca che percorresse nuove strade, le strade del cittadino - architetto bolscevico, cedette il passo a un lungo percorso progettuale contraddittorio e vario che, dalle sperimentazioni avviate nel 1919, giunse alla svolta costruttivista del 1924, con il Padiglione per l'Esposizione Internazionale di Parigi. Prima di giungere alle ricerche romantico-simboliche, Golosov continuò sulla strada del neoclassicismo, intrapresa durante il percorso di studi, come dimostrano i progetti del 1918 e 1919⁸⁶, specialmente il progetto di ospedale Basmannoj e il progetto per il monumento scolastico dedicato a Tolstoj a Jasnoj Poljane. Si tratta di progetti estremamente interessanti nell'essere esplicativi circa il discorso di ricerca condotto dal moscovita a cavallo tra il secondo e il terzo decennio e che sarà sempre presente nell'opera di Golosov: la ricerca di quegli elementi e di quelle regole che conferiscono carica artistica all'architettura. In questo caso, attraverso la semplificazione degli stili, degli elementi e delle parti, avviene lo studio delle relazioni tra gli stessi. Ciò è particolarmente evidente nel complesso scolastico Tolstoj ove assistiamo ad una estrema semplificazione dell'ordine toscano, di cui sopravvivono gli elementi espressivi e strutturali, quali i pronai che segnano l'ingresso dei corpi principali. Estremamente semplici, questi sono qui composti solo da colonne, abaco, architrave e frontone: non compaiono metope, triglifi, le scanalature delle colon-

⁸⁵ R. Chiger, *Architekt I. A. Golosov*, in «Architektura CCCP», n.1 1933, pp. 22-3.

⁸⁶ Chan-Magomedov, nella monografia dedicata a Il'ja Golosov (1988, poi edita nel 2007 in una versione divulgativa, ridotta rispetto alla prima edizione), definisce due momenti dei primi anni post ottobre: un primo ancora neoclassico (1918-19) e un secondo Simbolico-romantico (dal 1920). In questa sede non scindiamo i due momenti sostenendo la tesi che il percorso che condusse Golosov alle ricerche Romantico-simboliche fosse iniziato negli anni della Rivoluzione. In questa prima fase Golosov alterna già progetti in stile neo-russo a progetti in stile neoclassico.

1. Progetto per la scuola L. Tolstoj a Jasnoj Poljane, 1919. Dettaglio prospettico, schizzo assonometrico, planimetria generale, prospetto. da S.O. Chan-Magomedov, *Il'ja Golosov*, Moskva 1988. (MUAR)



ne, né tantomeno sono presenti bassorilievi all'interno del frontone. Dunque, pochi elementi strutturali, di grande eloquenza, posti nei punti nodali del progetto. Golosov riconosceva, e avrebbe continuato a riconoscere per tutta la sua carriera, la grandezza dell'architettura classica di cui voleva comprendere le regole essenziali e i rapporti tra il corpus strutturante e l'apparato di decoro. In tal modo i suoi ragionamenti e gli esercizi di semplificazione erano volti a stabilire le gerarchie tra le parti, e quali tra queste conferivano il carattere artistico all'opera architettonica. La scuola a Jasnoj Poljane è inoltre estremamente interessante dal punto di vista volumetrico-compositivo. Qui assistiamo alla rottura del blocco unico e l'articolazione del progetto in padiglioni singoli tra loro collegati tramite sistemi di porticati. Questa struttura permette all'architetto di individuare diversi filtri di *privacy* tra pubblico e privato: l'area verde di accesso delimitata dalle due strade che definiscono il lotto, e i patii interni cui si accede tramite i porticati-filtro che collegano i vari padiglioni. Riteniamo che questi "esperimenti", questa sorta di analisi sintattica, siano il passo preliminare che condusse Golosov a strutturare la sua Teoria degli organismi architettonici, ove analizzerà le gerarchie tra le masse, le forme, i loro rapporti e le loro modalità di dialogo. Inoltre potremmo affermare che l'architetto moscovita aveva piena coscienza dell'importanza propedeutica del lavoro condotto in questi anni: non è certamente un caso che lo stesso incluse sempre lo studio dell'architettura classica nel suo programma di studi al Vchutemas e al MPI (Istituto Politecnico di Mosca), specificandone l'importanza formativa nell'atto di comprensione della logica



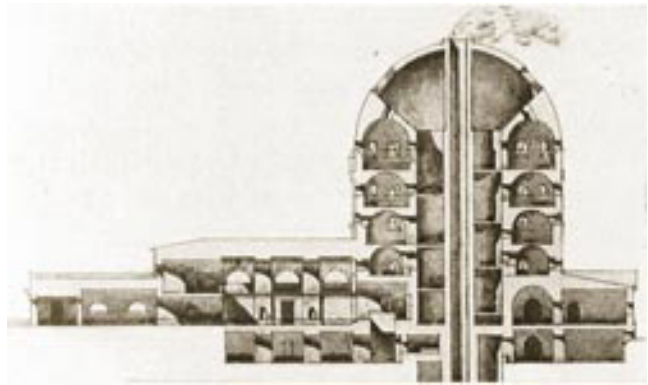
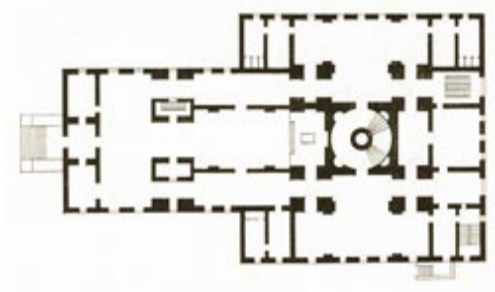
1. Progetto di concorso per l'Ospedale Basmannoj, 1918. Planimetria generale, prospetto, prospettiva. Schizzi prospettici. da S.O. Chan-Magomedov, *Il'ja Golosov*, Moskva 1988. (MUAR)

compositiva e non della mera adesione al linguaggio formale-stilistico. Nel febbraio del 1919 fu bandito un importante concorso a Mosca che coinvolse cinquantotto architetti circa un tema che allo stesso tempo si poneva come “nuovo” ed “eterno” dal momento che sacro ma non religioso: il concorso per un Crematorio. Come ben noto, i bolscevichi attaccarono la Chiesa Ortodossa, di cui non riconoscevano il potere, eliminando infatti festività e ritualità⁸⁷; gli architetti furono chiamati a dare risposta alla domanda che indagava quale forma avrebbe dovuto prendere il rito funebre bolscevico. Per questioni igienico sanitarie si decise che la sepoltura dei corpi non poteva essere la pratica prescelta e, per gli stessi motivi, si ricorse alla cremazione⁸⁸. Al concorso per il progetto di un crematorio a Mosca Golosov presentò tre varianti, tutte premiate - primo, secondo e terzo classificato⁸⁹. Con questo progetto Golosov affronta una problematica nodale del suo percorso, che lo condurrà dal classicismo alla fase del Simbolismo-romantico: quella che definiamo di ricerca del nucleo espressivo-linguistico del progetto. Il tema di concorso chiedeva infatti di indagare il carattere monumentale dell'opera architettonica. Possiamo osservare che il discorso di semplificazione dello stile è qui ancora presente: i riferimenti sono esplicitamente appartenenti all'immaginario del neoclassicismo razionale francese di Ledoux e Boullée. E allo stesso modo in cui Boullée aveva concepito la Biblioteca come il tempio del sapere, e il Cenotafio come un

87 G. Piretto, *Il Radioso avvenire*, Einaudi, Torino, 2001, pp.30-2.

88 F. Starr, *Melnikov. Solo Architect in a Mass Society*, Princeton University Press, Princeton, 1978, pp. 36-6.

89 Chan-Magomedov, *Il'ja Golosov*, Moskva, 1988, p. 25.



1.

1. Padiglione allevamento cavalli, Mostra Panrusa dell'Artigianato e dell'agricoltura, 1923. Schizzi prospettici. da S.O. Chan-Magomedov, *Il'ja Golosov*, Moskva 1988. (MUAR)

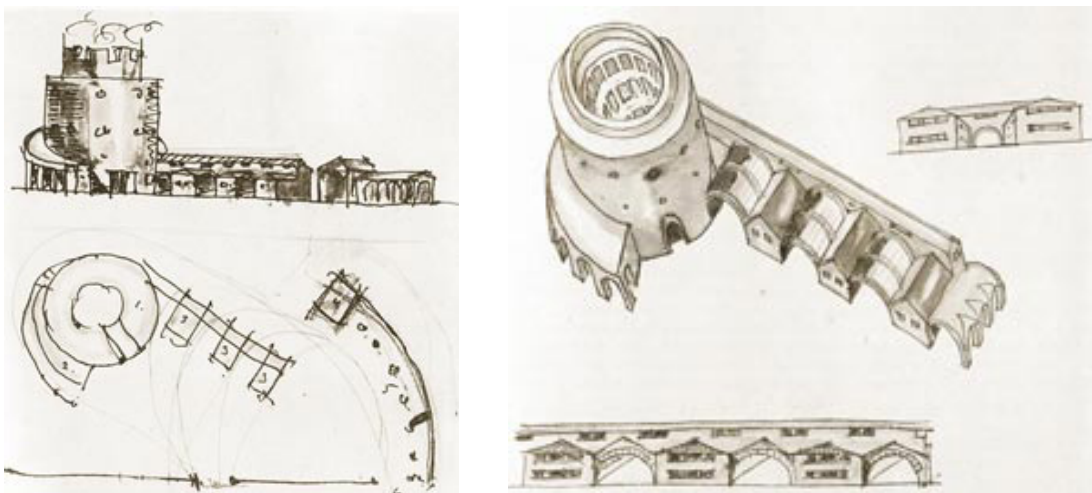
mausoleo dedicato alla scienza sperimentale, Golosov concepisce il Crematorio come una sorta di monumento alla memoria e, insieme al monumento definisce il rito, il percorso della celebrazione. Possiamo figurativamente tracciarlo a partire dal disegno di pianta, un disegno di schinkeliano rigore: due corpi, il principale, quadrato, generato da quadrati minori, il centrale dei quali ospita cerchi concentrici. Il più interno è sormontato da una cupola che rappresenta il cuore del crematorio: la canna fumaria attorno a cui si avvolge una rampa che collega la base alla sommità; il secondo corpo è invece un corpo basso, di base rettangolare, che innestandosi nel quadrato rappresenta una sorta di navata centrale, primo percorso di accesso e filtro che divide il mondo dei vivi dal luogo di culto dei morti. Il disegno del prospetto principale è articolato da volumi puri, quasi pieni, parallelepipedo, cilindro e semisfera, dove unico elemento decorativo è dato da un frontone sorretto da una coppia di colonne binate, poste sul corpo del cilindro, in corrispondenza del varco di ingresso che,

al contrario, è un semplicissimo ingresso, di piccole dimensioni, posto in sommità della scala d'accesso, come a sottolineare che il luogo di culto è accolto dal cilindro, e che il primo varco da accesso a un luogo intermedio, un percorso verso il cuore dell'opera. L'articolazione del progetto per il crematorio dà voce alle prime riflessioni di Golosov circa i rapporti di gerarchia tra i volumi e le masse, le relazioni di moto, la catalizzazione del significato su uno dei volumi che, diventando soggettivo, conferisce valenza sia plastica che simbolica al progetto, in questo caso il cilindro. È questo progetto che segna per Golosov un punto di non ritorno, che pone le basi alla formulazione di altri quesiti, che spianano la strada alla tendenza romantico simbolica e alla definizione della teoria degli organismi architettonici. Da questo momento, siamo nel 1920, ha inizio l'aspro attacco critico condotto da Golosov all'eterna presenza nell'architettura di elementi di linguaggio appartenenti ad epoche defunte che perfettamente rispecchia quel fenomeno di rifiuto, negazione e distruzione del passato condotta in ogni ambito su due fronti: «la guerra del proletariato al lusso (vandalismo) e quella dell'intellettuale-ideologo ai simboli del passato (iconoclastia)»⁹⁰. Eppure le opere di Golosov di questo periodo sono il risultato di una riflessione che, rigettato il passato prossimo e remoto, indaga l'archetipo russo, le sue forme ancestrali. La storiografia ascrive l'opera progettuale di Golosov relativa agli anni a cavallo tra il secondo e terzo decennio del Novecento a quella che definisce Tendenza Simbolico Romantica⁹¹. Definito non come «un movimento omogeneo con un corpo di teoria e un insieme stilistico specifico di metodi e forme artistiche compositive» bensì come «una fase iniziale nella ricerca di una nuova immagine e nuove linee di sviluppo per l'architettura sovietica in opposizione al tradizionalismo dei classicisti»⁹², il Simbolismo Romantico si configurò

90 G. Piretto, *Il Radioso avvenire*, Einaudi, Torino, 2001, p.5.

91 Già nel 1946 Roman Chiger definisce l'opera di Golosov dei primi anni post Rivoluzione in questo modo. Nel 1933, in un articolo dedicato a Golosov sulla rivista *Architektura SSSR* lo stesso Chiger non fa ancora riferimento al "Simbolismo romantico" ma include Golosov nel "periodo Romantico" e fa espliciti riferimenti all'utilizzo dei simboli nella sua architettura. R.Chiger, *Architekt I. A. Golosov*, in *Architektura SSSR*, n. 1 1933, p. 22-3.

92 In S.O. Chan-Magomedov, *Pioneers ...*, op.cit. p.74.



1.

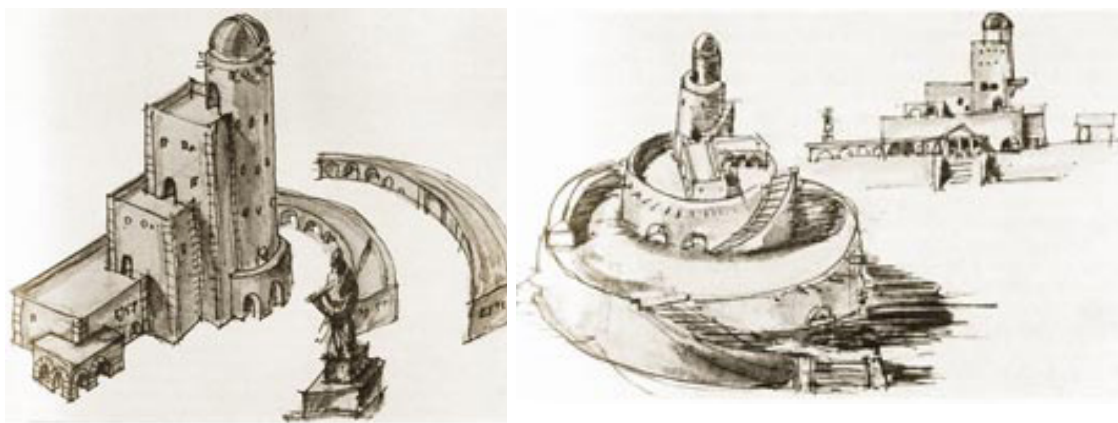
1. Progetto di concorso per forno cittadino, 1920. Varianti. Schizzi assonometrici, prospettici e pianta. da S.O. Chan-Magomedov, *Il'ja Golosov*, Moskva 1988. (MUAR)

come uno dei due percorsi iniziali di ricerca, insieme al *Krasnaja dorika* (Rosso dorico), anche detto Classicismo proletario di Ivan Fomin⁹³, verso la definizione dell'architettura bolscevica. Fomin a differenza di Golosov non rifiutava il neoclassicismo ma piuttosto ne considerava le potenzialità sul piano semantico: riteneva infatti che fosse possibile, adoperando una scelta che in tal caso equivale all'utilizzo esclusivo di una variazione del dorico, elaborare un linguaggio chiaro per le masse proletarie della nuova società bolscevica⁹⁴. Il rifiuto del neoclassico si diffuse come primo punto di un ideale manifesto per la nuova architettura, specialmente a Mosca. Tuttavia, il metodo di progettazione ricevuto dagli architetti russi sino alla Rivoluzione aveva reso intrinseci, nei processi creativi, i passaggi progettuali che implicavano la scelta di "modelli" attraverso cui elaborare un linguaggio che fosse rappresentativo del tema progettuale, ed

⁹³ Ivan Fomin (1872-1936) formatosi tra Riga, Mosca, San Pietroburgo e Parigi, iniziò a lavorare dapprima nell'ambiente moscovita collaborando con Šechtël': il primo periodo di adesione al Stil modern. Successivamente abbandona il Floreale dedicandosi allo studio del neoclassico. Tra il 1905 e il 1911 viaggiò molto. Ebbe molti incarichi dall'aristocrazia russa tra il 1912 e la Rivoluzione d'Ottobre, anni in cui iniziò anche la carriera accademica. Solo nel 1929 si trasferì da Leningrado a Mosca, e dal 1933 fu a capo della terza Masterskija del Mossovet.

V. Lisovskij, *Ivan Fomin*, Lenizdat, Moskva 1979; S.O. Chan-Magomedov, *"Krasnaja Dorika" I. Fomina*, in *Architektura sovetskogo avangarda, kniga pervaja*, Moskva 1996.

⁹⁴ Il processo fominiano nell'uso degli elementi del classico è assimilabile a nostro avviso, nel processo logico di genesi, a quello che, secondo Giulio Carlo Argan avviene con la "nuova Rettorica" del barocco (G.C. Argan, *Rettorica e l'arte barocca*, 1954): in entrambi i casi il riconoscimento immediato delle unità semantiche elementari, profondamente sedimentate nella cultura, permette la comprensione su larga scala di nuovi "discorsi".



1.

esprimesse il “carattere” dell’architettura della nuova era sovietica. Questo portò alla definizione di ulteriori caratteristiche comuni ai progetti elaborati in questi anni: l’espressione della vita pubblica collettiva e il ricorso a forme severe possono essere lette come dirette conseguenze del rimando al dato simbolico. Nei progetti elaborati da Golosov tra il 1919 e il 1924 è possibile osservare due tendenze. La prima attenta a indagare le forme della tradizione lignea russa, le sue proporzioni e geometrie, le inclinazioni dei tetti a falda, e l’aspetto materico del legno (Stazione radio 1921, Laboratorio per un fabbro 1921, Maneggio ad Ostankino 1922, ed altri). La seconda pose l’attenzione sul tema delle “grandi forme”, la monumentalità, tema che ritornerà nella produzione golosoviana, in cui è possibile osservare una tensione verso la forte espressività dell’architettura del Settecento, anche questa solo disegnata: le visioni interne, complesse e simultanee di Piranesi e le opere di Boullée. Le acqueforti del maestro italiano, esposte a Mosca, influenzarono molti artisti russi, anche nel periodo dell’avanguardia. Le teorie sul montaggio cinematografico del cineasta russo Serĭei Ejzenštejn furono esplicitamente influenzate delle sue *Carceri*. Mentre la ricerca del carattere del “nucleo emozionale” dei progetti di Boullée⁹⁵ è osservabile nei progetti per un cre-

1. Progetto di concorso per un osservatorio, due varianti. Schizzi assonometrici e prospetti. da S.O. Chan-Magomedov, *Il'ja Golosov*, Moskva 1988. (MUAR)

⁹⁵ Facciamo riferimento allo scritto di Aldo Rossi pubblicato come introduzione in E. L. Boullée, *Architettura: Saggio sull’arte*, Marsilio, Padova, 1967. La scelta di questo riferimento vuole aprire alla possibilità di indagare una analogia tra il processo creativo sotteso all’opera progettuale di Boullée interpretato da Aldo Rossi e quello di Il’ja Golosov. Quest’ultimo conosceva i maestri dell’architettura francese, come abbiamo chiarito nel capitolo precedente e come specifica Frederick Starr circa le opere di Boullée presenti nel volume di Igor Grabar, con cui Golosov lavorò: «But direct contacts was also re-established during Mel’nikov student’s days, when the distinguished

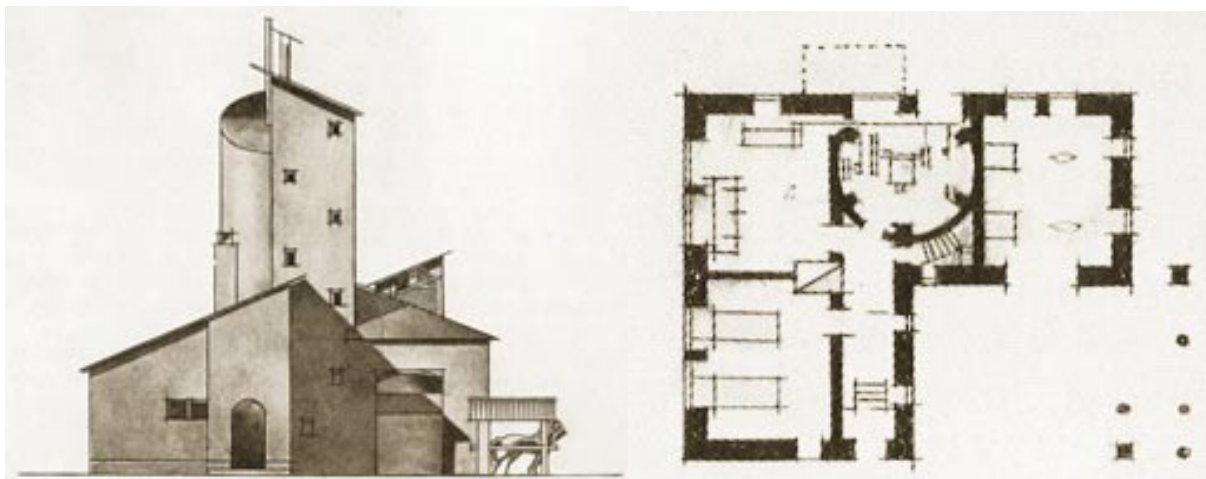
matorio a Mosca (1919), per un Forno pubblico (1920), progetto per un Osservatorio (1921) e altri. Entrambe le tendenze convergono nel progetto per il Concorso del Palazzo del Lavoro (1922), come appare evidente anche attraverso il confronto delle varianti di progetto.

La ricerca del simbolo fu probabilmente la maggiore discordanza tra teoria e prassi del periodo sperimentale post-rivoluzionario; con essa gli architetti tentarono di formulare la loro risposta e adesione al Piano di propaganda monumentale. Comunicazione, linguaggio, icona, sim-

historian of russian art, Igor Grabar, devoted a section of the 1910 volume on the architecture of St. Peterburg to their ideas. On these pages, part of his landmark History of Russian Art he traced the peculiarly strong impact of the school of Ledoux in early-nineteenth century Russia. Besides reproducing examples of many of Ledoux's and Boullée's work» (cfr. F. Starr, Melnikov, op.cit. p. 26).

Golosov molto probabilmente conosceva il francese, come intuiamo dall'uso di alcune parole usate nei suoi appunti personali, i manoscritti conservati presso l'RGALI, ma non abbiamo certezza della conoscenza dei saggi di Boullée.

È possibile leggere delle analogie nei processi creativi del russo e del francese: 1. rifiuto del funzionalismo. Golosov non aderirà mai completamente al Costruttivismo proprio per questa ragione. Quanto afferma nel suo scritto Aldo Rossi potrebbe valere anche per l'architetto moscovita: «svolgendo il filo continuo della tendenza e servendomi di un procedimento analogico posso dire che nell'architettura del razionalismo, Boullée sta a i rigoristi come Le Corbusier e Loos stanno ai razionalisti europei del movimento moderno. Da qui il contrasto e l'apparente contraddizione della loro architettura; i giardini selvaggi e la sfera di Boullée, i bianchi monumenti e la concitazione di Ronchamps, l'architettura stereometrica e la colonna di Chicago». Rossi individua quattro momenti nel processo creativo dell'architetto francese: 1. Nucleo emozionale di riferimento; 2. La costruzione di un'immagine complessiva; 3. L'analisi tecnica; 4. La ricostruzione dell'opera. È possibile definire un processo analogo nell'architettura di Golosov, che in questo periodo (Simbolismo-romantico) è in fase germinale. Abbiamo infatti: 1. scelta di un nucleo espressivo-linguistico dato dal simbolo; 2. costruzione di un'immagine complessiva; 3. composizione dell'opera, data dalla definizione dei volumi e delle masse, la definizione tra questi di quelli soggettivi, dei rapporti di dipendenza semplice o complessa (come espresso nella Teoria degli organismi architettonici). Durante gli anni della Tendenza Simbolico Romantica Golosov esperì specialmente il primo punto, mentre negli anni successivi, e già a partire dai primissimi anni Venti, in parallelo con l'elaborazione della Teoria degli organismi architettonici, darà grande attenzione alle dinamiche sottese al terzo punto elencato. Non è un caso che l'opera di Golosov di questo periodo è definita con le seguenti parole dallo storico russo Kirillov nel libro *Mastera Sovetskoy Architektury ob Architekture*, Iskustvo, Moskva, 1975: «negli anni turbolenti del romanticismo rivoluzionario con la brama di immagini simboliche, la ricerca di nuove forme si basa esclusivamente su emozioni, afflato artistico, intuizione e forti impulsi di cuore» (pp. 398-9 traduzione mia).



1.

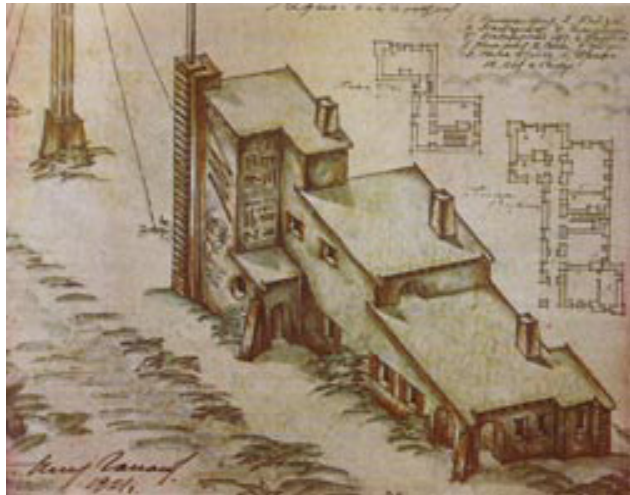
bolo: cosa avviene nei primi anni post-ottobre? Il complesso rapporto tra comunicazione e linguaggio è ben sintetizzato in una delle numerose trasformazioni di questo periodo, quella della grammatica: la riforma dell'alfabeto, nel segno della semplificazione, decisione indirizzata dalla lotta all'analfabetismo ben esplicita gli stretti e contorti rapporti in cui, in tempi di Nep, politica, propaganda e linguaggio convivevano. La contraddittorietà tra opera e teoria in Golosov, cui abbiamo inizialmente accennato, è figlia di una circolarità che tiene insieme i poli della sua ricerca: teoria, progetto, insegnamento. Contraddizione riscontrabile rispetto alla questione del classicismo: più volte Golosov nei suoi scritti bandirà le forme classiche dall'architettura contemporanea e allo stesso tempo includerà, nel programma di studio dei suoi corsi al MPI (l'Istituto Politecnico di Mosca) e al Vchutemas, lo studio dell'architettura classica. Un *no-sense*? No. Golosov bandisce le forme ma accoglie i processi creativi ad esse sottese. Tra il '20 e il '21 molti giovani studenti che avevano iniziato gli studi presso le antiche scuole della nuova capitale, riformate tra il '18 e il '20⁹⁶, terminarono il percorso formativo presso l'MPI. In questi anni, a seguito delle trasformazioni accademiche e alla necessità di numerosi giovani professionisti furono istituiti dei corsi accelerati⁹⁷. Golosov per un breve periodo insegnò presso il MPI: aveva una docenza

1. Progetto per cucina, 1921. Prospetto e pianta. da S.O. Chan-Magomedov, *Il'ja Golosov*, Moskva 1988. (MUAR)

⁹⁶ Facciamo riferimento al sistema di riforme dell'istituto educativo sovietico operate tra il 1918 e il 1920 che videro la formazione, dapprima, dei Primi e Secondi laboratori Liberi di Stato poi del Vchutemas-Vchutein.

⁹⁷ S.O. Chan-Magomedov, *Formirovanie shkoly simvoličeskogo romantizma v MPI-MIGI (1920-1924)*, in *Architektura sovetskogo avangarda*, Kniga pervaya, Moskva, 1996.

1. Progetto stazione radio, 1921. vista prospettica e piante.
da S.O. Chan-Magomedov,
Il'ja Golosov, Moskva 1988.
(MUAR)



al corso preliminare⁹⁸ e inoltre seguiva alcuni studenti per le suddette tesi di laurea. Il clima era estremamente differente dal Vchutemas: il percorso accademico dell'Istituto Politecnico era caratterizzato, da un lato, da un'alta specializzazione nelle materie ingegneristiche, dall'altro da un corpo docenti di orientamento neoclassico⁹⁹. Venne a formarsi intorno alla figura di Golosov tra il 1923 e 1924, quale unico docente atto alla sperimentazione e alla ricerca, quella che Chan-Magomedov definisce "Scuola del simbolismo-romantico". Ciò avvenne indipendentemente dal contesto accademico: gran parte dei suoi adepti non ne seguì direttamente i corsi ma, attratta dal pensiero del

⁹⁸ I temi del laboratorio preliminare erano astratti e volti ad esaminare gli stati di moto e quiete nelle masse attraverso lo studio del ritmo e della dinamica, in parallelo con le teorie che Golosov stava elaborando già quella data. Un esempio è nell'esercizio "Norme delle masse":

"è necessario, mediante combinazioni delle più semplici forme volumetriche (cubi, parallelepipedi, anelli cilindrici e altri), mostrare le seguenti norme architettoniche di massa:

Lo stato della stanza / il riposo;

Il movimento verticale;

La tensione orizzontale;

La tensione orizzontale e quella verticale in contemporanea;

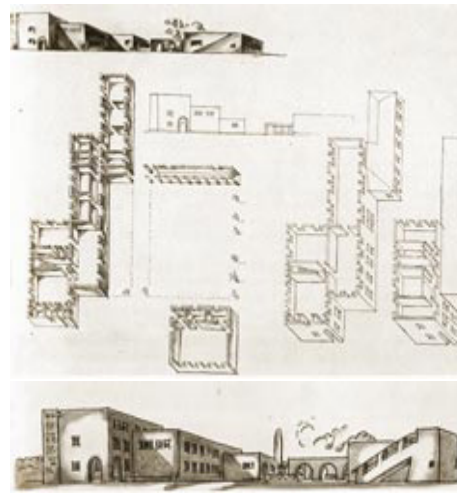
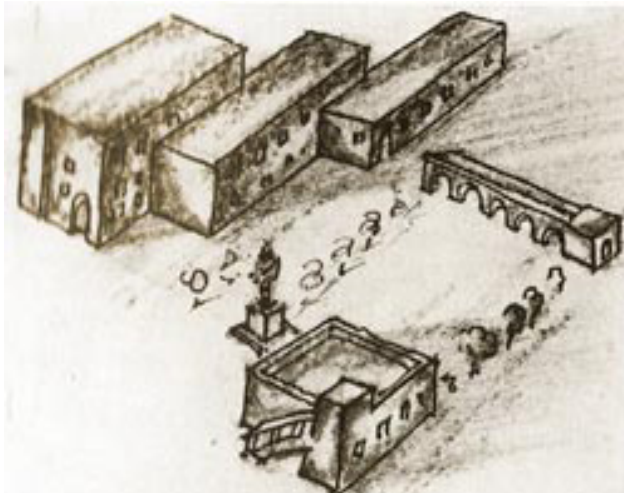
Punti in movimento che si incontrano.

La modalità di esecuzione grafica di questi compiti è arbitraria. Sono consigliabili anche calcoli prospettici.

18 dicembre 1920".

(RGALI, f.1979, o.1, c.65, p.2)

⁹⁹ Nessun membro dell'Inchuk, fatta eccezione di una brevissima collaborazione di Alexander Vesnin. Tra i nomi degli insegnanti alla facoltà di Architettura: Edgard Norbert, che troveremo affianco a Golosov anche al Mossovet, Nikolaj Markovnikov che ricoprì molte posizioni importanti a Mosca, specialmente nell'ambito del restauro, Boris Koršunov, architetto e urbanista, e Leonid Vesnin, che in quegli anni era ancora molto legato al neoclassicismo.



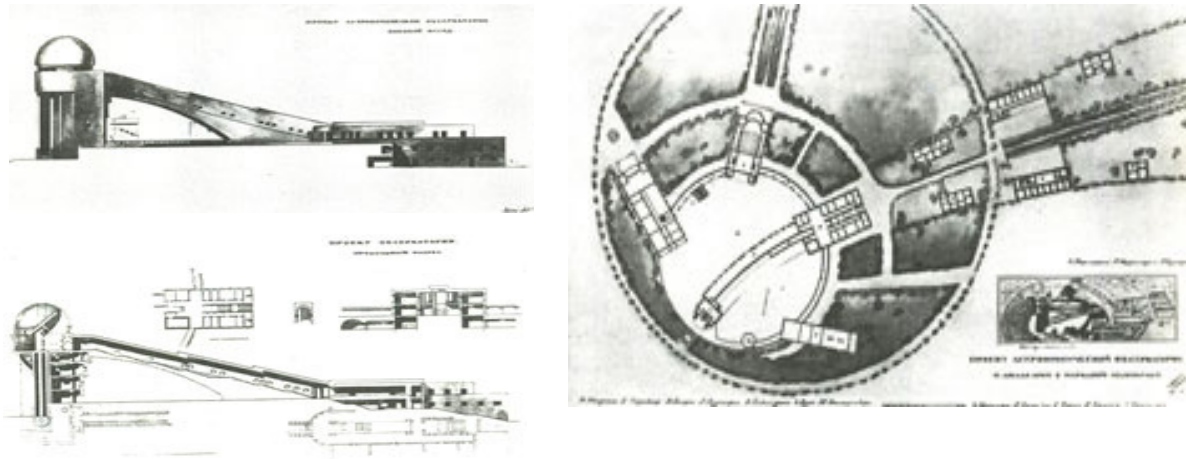
1.

giovane docente, vi si avvicinò formando un circolo extra-accademico. Tra i temi qui assegnati da Golosov per il diploma di laurea del corso accelerato¹⁰⁰ il progetto per un Osservatorio Astronomico. La lunga traccia elaborata dal docente imponeva limiti e vincoli molto rigidi circa l'articolazione del progetto in funzione della destinazione d'uso di ogni parte - osservatorio, accademia astronomica, alloggi per astronomi, studenti, dipendenti – da sviluppare in volumi separati. Nella parte introduttiva del tema, prima di specificare con accuratezza le singole funzionalità e dimensioni relative ad ognuna delle tre parti, Golosov prescrive: «L'edificio dell'Osservatorio deve chiaramente esprimere il proprio scopo e possedere un carattere monumentale. Presso l'Osservatorio si trova l'Accademia Astronomica, collegata con i locali del primo, ma avente uscite separate e spogliatoio. Gli alloggi degli astronomi, degli studenti e dei dipendenti, nonché il garage per le automobili e altri locali di servizio, devono essere progettati come gruppo singolo» e conclude «tutte le strutture abitative e di servizio sono dipendenti in un rapporto architettonico dall'edificio principale dell'osservatorio e collegati con questo in un insieme non discontinuo» mettendo ben in evidenza alcuni tratti salienti della sua teoria degli organismi architettonici, che nel 1921 era ancora in piena gestazione. Non a caso la richiesta di articolazione per blocchi del progetto, quindi la divisione in volumi, la giustapposizione, la specifica gerarchizzazione e il “carattere monumentale”: sono questi i capisaldi della ricerca condotta dal moscovita attraverso la teoria degli organismi ar-

1. Scuola del Lavoro, 1920. Prospettiva, prospetto e piante. da S.O. Chan-Magomedov, *Il'ja Golosov*, Moskva 1988. (MUAR)

chitettonici atti a individuare e comprendere i rapporti tra volumi e masse soggettive/oggettive, la loro dipendenza semplice e complessa, le leggi del movimento e tutte le relazioni tra l'organismo architettonico e il suo carattere (accuratamente analizzati nel prossimo capitolo). Il progetto dello studente Mitel'man su questo tema si distingue dai progetti elaborati dai suoi colleghi seguiti da altri docenti nello stesso anno, caratterizzati da echi passatisti, a testimonianza dell'ancora presente eclettismo¹⁰¹. L'osservatorio di Mitel'man si presenta invece come un progetto di grande modernità: la planimetria generale mostra l'articolazione delle parti sull'altura più innalzata della collina prescelta per l'insediamento – come da specifica richiesta, trattandosi di un osservatorio astronomico. Due cerchi, non concentrici, disegnano la porzione di territorio in cui il giovane studente iscrive il proprio intervento, articolato in volumi riconducibili a geometrie pure, collegate da una galleria che dall'accademia e dai dormitori - due volumi semplici, parallelepipedi che dialogano con il contesto naturale attraverso aperture quadrate nella parte più bassa del corpo - giunge direttamente alla sommità del volume che accoglie l'Osservatorio, riconducibile morfologicamente ad un parallelepipedo alto su base quadrata sormontato da una semisfera, sottolineando in tal modo, espressivamente, attraverso la galleria aerea, la direzionalità dello sguardo. Altro studente seguito da Il'ja Golosov fu Andreev che progettò il Palazzo per gli sport d'acqua. Questo progetto si pone diversamente in relazione al Simbolismo Romantico: sviluppato come un'antica fortezza che, nell'uso del mattone, delle arcate e dei contrafforti, suggerisce rimandi all'architettura romana, a una tradizione consolidata, su cui si erge invece un volume moderno, alto, dato dalla giustapposizione di parallelepipedi di basi differenti atti a formare una sorta di torre solenne, caratterizzata dalla facciata principale liscia e da quella retrostante più articolata. Simbolista nella giustapposizione tra il linguaggio antico del basamen-

101 Nell'articolazione barocca della planimetria di progetto (L. Slavina, progetto per un caseificio seguito dal prof. Markovnikov, 1920), o negli stilemi romanici (Vegman, progetto per un deposito di locomotive, 1922) e sino al classicismo greco (M. Gaken, progetto per una biblioteca-sala lettura, seguito dal prof. Norbert 1920; M. Gaken, progetto per un gazebo-fontana, prof. L. Vesnin, 1920), e altri.



1.

to e l'edificio alto, moderno, più vicino alle riflessioni nate in seno al cubo-futurismo: su solide fondamenta – la fortezza romanica – si erge l'architettura del presente. Dunque due progetti molto distanti, nel linguaggio e nel ricorso al simbolo, eppure tuttavia accomunati da un analogo “discorso” di ricerca compositiva - manifesta nell'articolazione-giustapposizione delle parti - ed espressiva - che nel primo caso è risolta attraverso la ricerca di dinamica tra i volumi, mentre nel secondo attraverso la giustapposizione dei linguaggi dei corpi architettonici. Scrive ancora Golosov in un documento relativo al suo corso all'Istituto Politecnico:

«Introdurre un elemento tecnico specifico nel lavoro puramente artistico per imparare a non separare la parte architettonica da quella tecnica e legarli in un unico inseparabile, poiché solo questo è il vero processo artistico... Imparare a separare le masse architettoniche dalle forme architettoniche (...) rivelare il contenuto (idea) di una struttura nelle forme (...) e identificare prima di tutto l'idea dell'intera struttura, dando alle singole parti un significato secondario nel senso della loro indipendenza (...)»¹⁰².

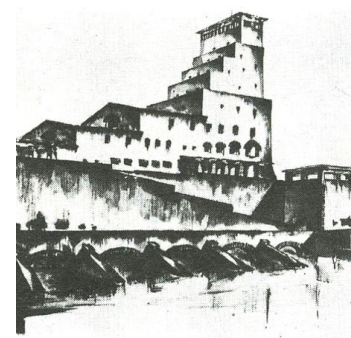
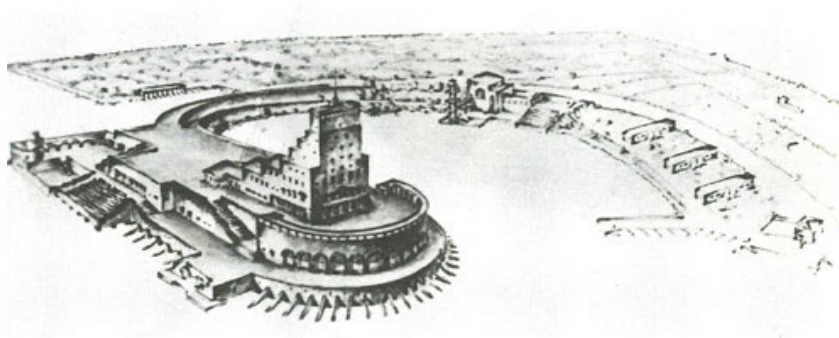
Attraverso la pratica didattica stava sempre più prendendo forma la sua teoria degli Organismi architettonici. Tra il '23 e il '24 vennero elaborati numerosi progetti di allievi non appartenenti alla classe di Golosov in cui rintracciamo elementi del Simbolismo romantico¹⁰³ e che testimoniano la sua elezione a mae-

1. V. Mitel'man, Osseatorio astronomico 1921.

da S.O. Chan-Magomedov, *Peoniers...*, London 1987.

102 RGALI, f.1979, o.1, c.65, p.1. (traduzione mia)

103 Si fa riferimento a i progetti riportati in: S.O. Chan-Magomedov, *Formirovanie shkoly simvoličeskogo romantizma v MPI-MIGI (1920-1924)*,



1.

1. P. Andreev, Palazzo per gli sport acquatici 1921.

da S.O. Chan-Magomedov, *Peoniers...*, London 1987.

stro e guida da parte delle nuove generazioni. Tra questi giovani allievi troviamo anche colui che sarà il primo¹⁰⁴ biografo di Golosov: Roman Chiger¹⁰⁵. Questi sosterrà nel 1933 in un articolo dal titolo *L'architetto I.A. Golosov* pubblicato nel primo numero della rivista *Architektura SSSR*, che a quest'ultimo è indissolubilmente legato il periodo di febbrile ricerca che caratterizzò gli anni post rivoluzionari, giungendo tra il '20 e il '22 alla rivalutazione della metodologia sottesa alla progettazione, alludendo all'elaborazione di un nuovo sistema di insegnamento¹⁰⁶ atto a rivalutare le discipline tradizionali, sottolineando la circolarità tra teoria, prassi e insegnamento che caratterizzò il percorso creativo del Maestro moscovita. Chiger porta avanti la tesi secondo cui Golosov fu l'esponente maggiore di quel filone di ricerca che condusse alla formazione di una nuova architettura, concreta, in *Architektura sovetskogo avangarda*, Kniga pervya, Moskva, 1996.

104 Curò la piccolissima biografia pubblicata nel 1946, subito dopo la morte di Golosov. R. Chiger, I. A. Golosov (1883-1945), *Isdatel'stvo akademii arkhitektury SSSR*, Moskva 1946.

105 R. Ja. Chiger (1901-1985) architetto e critico dell'architettura sovietica, si diplomò nel 1926 alla Scuola tecnica superiore di Mosca, dopo aver condotto i primi studi nella città natale Odessa. Tra il 1928 e il 1948 pubblicò numerosissimi articoli sulle più note riviste di architettura sovietica tra cui *Sovramennaja arkhitektura* e *Architektura SSSR*. Nel 1933 dedicherà, nel primo numero della rivista *Architektura SSSR*, un articolo al suo maestro Il'ja Golosov, dal titolo *Architekt I. A. Golosov*. L'ultimo scritto, pubblicato nel 1970, sarà dedicato proprio alle ricerche nell'ambito del Simbolismo romantico di Il'ja Golosov: *Romantiko-simboličeskie poiski v sovetskoj arkhitekture dvadcatykh godov* (Il'ja Golosov), in *Sovetskaya arkhitektura* (n. 19, p. 156).

106 “Lo studio dell'architettura classica- scrisse Golosov allora – deve far parte senza dubbio del programma di costruzione architettonica, ma in nessun caso sul piano del suo aspetto esteriore, piuttosto nel senso di costruzione della sua essenza: dei principi di costruzione di massa, delle situazioni delle masse e delle forme, delle loro percezioni, della conformità del piano con le facciate, della possibilità delle forme.” (Note della bozza di programma di costruzione architettonica, 1921). Citato in R. Chiger, *Architekt I. A. Golosov*, in *Architektura SSSR*, n. 1 1933, p. 22.

costruita, non più solo di carta¹⁰⁷, nonché dei grandi temi della prima architettura sovietica, fortemente debitrice alla ricerca golosoviana:

«Il “dinamismo” delle facciate e dei piani, i cambiamenti dei volumi e delle superfici, la manifesta espressione delle masse, la crescita della spirale – intesa come la linea più “ripida”, e così via, tutte queste caratteristiche formali della nostra prima architettura di sinistra” erano in misura significativa frutto della scuola di I. Golosov»¹⁰⁸.

Quale suo ex studente, la testimonianza di Chiger si pone come diretta e preziosa riflessione nata, oltre che dalla conoscenza delle opere e del pensiero del maestro anche dalla diretta conoscenza e partecipazione alle lezioni. È probabilmente per questo motivo che nel breve scritto del '46¹⁰⁹ Chiger si sofferma particolarmente proprio sui primi anni post rivoluzionari relativi al simbolismo romantico, momento che individua come germinale della produzione e del pensiero golosoviano¹¹⁰. Qui scrive:

«Golosov ha sempre detto ai suoi studenti e dipendenti che la nuova architettura sovietica può

107 Chiger è di parte: sebbene aderì al costruttivismo è possibile constatare, anche nell'articolo in questione, che nel 1933 fece un passo indietro: “il sistema teorico del costruttivismo, con il suo orientamento verso il pragmatismo e la funzionalità progettuale – per tutti i suoi lati negativi – era una teoria “romantica” particolarmente convincente e salda negli anni 1920-22. Presto si impadronì anche degli ex leader del romanticismo architettonico; d'altro canto non appoggerà mai le posizioni dei formalisti, che rappresentavano l'avanguardia “altra” operante in quella prima fase post rivoluzionaria, sebbene legata alla pittura e alla scultura. Le sue posizioni circa il Formalismo sono chiaramente espresse nella relazione al primo congresso dell'OSA interamente riportato in: R. Chiger, *Formalizm — ideologija upadočničestva v sovetskoj arkhitekture*, in “Sovremennaja Architektura” n.4 1929, pp.142-6.

108 R. Chiger, *Architektori I. A. Golosov*, in *Architektura SSSR*, n. 1 1933, p. 22.

109 R. Chiger, *I. A. Golosov (1883-1945)*, Izdetel'stvo Akademii Arhitektury SSSR, Moskva 1946. Piccolo- meno di 40 pagine di cui solo 6 di testo – ma preziose soprattutto per l'elenco dei progetti e dei premi conseguiti, alcuni di cui non vi è più traccia negli archivi.

110 Al contrario Chiger riterrà il periodo costruttivista una fase estranea alle più profonde e sincere ricerche di Golosov, che resterà infatti estraneo alla natura funzionalista del movimento, e che infine abbandonerà nell'ultima fase della sua carriera (1932-45) per continuare a indagare “la forma dell'architettura”, attraverso i temi della monumentalità e delle grandi forme, collegandosi a quel filone di ricerca abbandonato nel '24, e alla teoria degli organismi architettonici.

essere creata solo sulla base dell'assimilazione critica di tradizioni sane e eterne dei classici architettonici. Egli ha studiato le migliori creazioni dell'Egitto, della Grecia e di Roma, il Primo Rinascimento italiano e, le creazioni di una nuova composizione architettonica, guidata da compiti creativi di vecchi maestri. Rivedendo i vecchi metodi di studio dell'architettura, Golosov negli anni Venti aveva formulato la sua "teoria degli organismi architettonici" (...). Esiste un'architettura espressiva della forma, che riflette i pensieri, le emozioni, la tensione volontaria attraverso il ritmo, le proporzioni, il movimento e l'organizzazione generale delle masse architettoniche, trovando un'argomentazione molto interessante e viva nelle opere dell'autore stesso e nei progetti dei suoi studenti»¹¹¹.

Intorno alla figura di Golosov si formò, tra il '22 e il '24, un circolo extra-accademico – come era accaduto intorno a Žoltovskij – di giovani studenti di architettura interessati e affascinati dalle sue teorie e dalla sua architettura, che aderirono appieno al pensiero di Golosov¹¹², sino a sottoscrivere intenti e programmi di un docente perfettamente consapevole del suo ruolo di pioniere e di riferimento.

Nella intervista riportata dal quotidiano *Večernich izvestij* Golosov esprime in quattro punti le prerogative del periodo di ricerca conosciuto come Simbolismo romantico:

«posso solo dire, circa i punti di partenza di questa tendenza cui appartengo e di cui sono il fondatore, che considero:

La forma contemporanea espressione della modernità in tutta la sua interezza;

L'inadeguatezza delle forme classiche rispetto all'eternità, come per tutti gli stili;

L'inadeguatezza di stili di epoche precedenti per il nostro tempo;

3a. I legami organizzativi architettonici delle forme sono legati alla progettazione e costruzione dell'idea di base;

La totale inadeguatezza dei metodi adottati nelle scuole per l'insegna-

111 R. Chiger, *I. A. Golosov (1883-1945)*, Isdatel'stvo akademii arkhitektury SSSR, Moskva 1946, pp. 3-4. (italiano mio)

112 S.O. Chan-Magomedov, *Formirovanie shkoly simvoličeskogo romantizma v MPI-MIGI (1920-1924)*, in *Arhitektura sovetskogo avangarda*, Kniga pervya, Moskva, 1996.

mento dell'architettura»¹¹³.

Attraverso queste poche righe è Golosov stesso a porre in forma concisa i punti chiave della ricerca del Simbolismo Romantico. I progetti maggiormente esemplificativi del periodo simbolico-romantico sono il progetto per il concorso del Palazzo del Lavoro e il Padiglione per la Mostra Panrusa dell'artigianato e dell'agricoltura. Nel 1920 il Comitato esecutivo panrusso mobilitò le commissioni e i comitati locali per la messa a disposizione dei suoli per i Palazzi del lavoro. Se quest'ultimo tradizionalmente era legato esclusivamente agli organi sindacali, col neonato regime sovietico fu trasformato nel maggiore centro di riferimento per i lavoratori, volto ad accogliere attività sociali, culturali e di svago¹¹⁴. In questa nuova ottica, verso la fine del 1922, fu bandito il Concorso per il progetto del Palazzo del lavoro a Mosca. Scadenza: 5 febbraio 1923. El Lisickij lo definì come «primo compito nuovo posto dall'architettura sovietica (...) costruzione di un colossale complesso, dedicato al nuovo sovrano collettivo: il popolo»¹¹⁵. Ed infatti il concorso per il Palazzo del Lavoro aprì una nuova stagione del pensiero, architettonico e urbanistico, nata dal nuovo modo di concepire la vita e le dinamiche sociali: era chiaro che l'architettura aveva la forza per strutturare la nuova società sovietica. A tal riguardo, Sergei Kirolev¹¹⁶, nel dicembre del '22 disse:

«credo che dovremmo evidenziare [la fondazione dell'URSS] così che un monumento vivente a ciò che è appena successo rimarrà. Io penso che prima che molto tempo sia passato, ci sentiremo affollati in queste belle e sbrilluccicanti sale. Ritengo che per le nostre assemblee, per le nostre riunioni, saranno presto necessari spazi più aperti e ampi. Inoltre, in nome dei lavoratori, proporrei alla nostra Commissione Esecutiva Centrale,

113 Citato in S.O. Chan-Magomedov, *Il'ja Golosov*, Mosca, 1988, p. 77.

114 S.O. Chan-Magomedov, *Novye tipy zdaniy sovetckich, obščestvennych i administrativnyh organov*, in *Architektura sovetskogo avangarda*, kniga vtoraja, Moskva 2001.

115 E. Lisitzkij, *La costruzione dell'architettura in Russia, 1929*, Firenze, Valdecchi 1969, p. 19.

116 Sergei Kirolev (1886-1934) membro del Partito Comunista, dal 1921 al 1926 fu primo Segretario del Partito Comunista dell'Azerbaigian, dal 1927 al 1934 Primo Segretario del comitato regionale di Leningrado del Partito Comunista dell'Unione Sovietica e dal 1926 al 1934 Primo Segretario del Comitato cittadino di Leningrado del Partito Comunista dell'Unione Sovietica.

che quanto prima si decida a erigere un palazzo in cui I rappresentati dei lavoratori possano riunirsi. In questo palazzo, in questo posto, che dal mio punto di vista deve essere costruito nella capitale dell'Unione, nella migliore e più bella piazza, i lavoratori e i contadini devono poter trovare tutto ciò di cui hanno bisogno per ampliare i loro orizzonti. Credo, inoltre, che questo edificio debba servire come emblema dell'imminente trionfo e potere del comunismo, non solo qui ma anche a occidente»¹¹⁷.

Secondo il bando la struttura doveva accogliere: una grande sala per 8000 persone, numerose sale di dimensioni inferiori (300-500-1000 persone) con destinazione variabile (congressi, ricevimenti, concerti, spettacoli teatrali, proiezioni cinematografiche), un museo dedicato al "sapere sociale", una mensa collettiva di 1500 posti. L'edificio doveva essere pensato in relazione alle infrastrutture di collegamento: non solo il Palazzo avrebbe dovuto accogliere una stazione, ma addirittura era contemplata la possibilità di adibire un solaio di copertura a piattaforma di atterraggio per gli aerei¹¹⁸. Per quanto concerneva l'aspetto stilistico il bando specificava che il progetto doveva esprimere «forme moderne semplici al di fuori dello stile specifico di ogni epoca passata»¹¹⁹. Ironia della sorte, sebbene la giuria –Ščusev, Šcektel, Grabar, Žoltovskij e altri¹²⁰ - avesse premiato il progetto del leningradese Noj Trockij¹²¹ con l'esplicito intento di evita-

117 S. M. Kironov, *Izbrannye staty i rechi 1912-1934*, Moscow, 1957, p.150. Citato in F. Starr, Melnikov. Solo Architect in a mass society, p. 73.

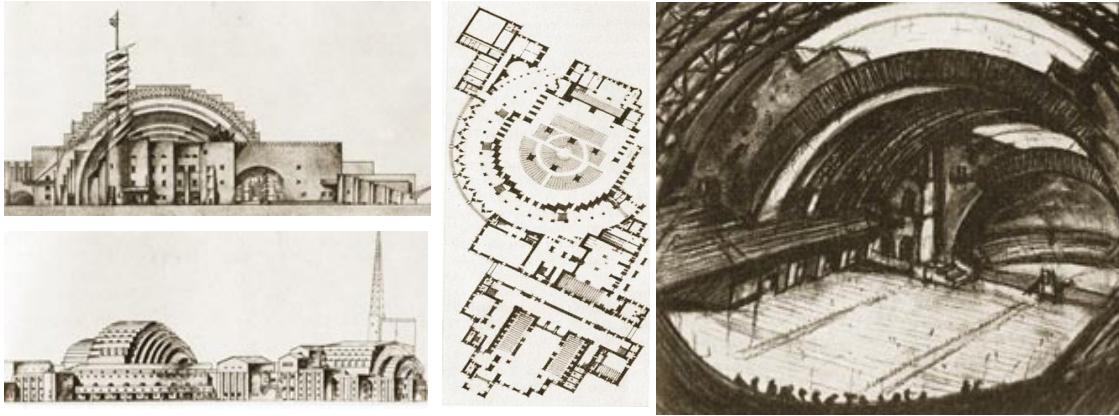
118 V. Chazanova, *Iz istorii sovetskoj architektury 1917-1925 gg: Dokumenty I materialy*, Moskva, 1963, p.146.

119 "Programma konkursa na sostavlenie proekta Dvortsja truda v Moskva...", in *Iz Istorii sovetskoi architektury 1917-1925*, p.146.

120 S.O. Chan-Magomedov, *Konstruktivism (kak arhitekturnoe te enie)*, in *Arhitektura sovetskogo avangarda, kniga pervaja*, Moskva 1996.

121 Noj A. Trockij (1895 – 1940) architetto della scena leningradese, laureatesi all'Accademia di Pittura, Scultura e Architettura di Pietroburgo nel 1920 e nel 1921 all'Istituto Politecnico sempre nella città natale. Conseguì il successo e la notorietà con il progetto per il Concorso del Palazzo del Lavoro a Mosca (1922-3). Aderì infine al Costruttivismo e si impose tra i più importanti e apprezzati autori. Tra le maggiori opere ricordiamo il progetto per il Palazzo dei Soviet di Leningrado (oggi Consiglio Distrettuale di Kirov) costruito tra il 1930-35, e il Palazzo per l'NKVD progettato con Gegello e Olja e inaugurato nel 1932. Fu inoltre docente presso l'Accademia di Pittura, Scultura e Architettura di Mosca e presso l'Università Statale di Architettura e Ingegneria Civile di San Pietroburgo (SPBGASU).

Per un approfondimento: T. E. Suzdaleva, N. Trotsky, Leningrado Lenizdat, 1991.



1.

re che l'architettura prendesse "strade sbagliate"¹²², alludendo al progetto dei Vesnin¹²³, che va considerato come vincitore e che in un'unica battuta cambiò radicalmente le sorti dell'architettura sovietica. Il'ja Golosov lavorò a molte varianti – sei sono quelle pervenuteci – prima di presentare il progetto definitivo. Attraverso ognuna di esse è possibile leggere con chiarezza il percorso creativo che portò all'elaborazione del progetto finale. Il complesso programma presentato nel bando, l'articolazione di spazi differenti per destinazione e vocazione – dall'auditorium alla mensa collettiva, dalla biblioteca-museo alle sale multifunzionali (proiezioni, concerti, riunioni) – è immediatamente riscontrabile nel progetto e nelle sue varianti: più che come una singola architettura, il Palazzo del Lavoro progettato da Golosov ci appare come un complesso isolato urbano. In ognuna delle sue proposte sono presenti alcune "invarianti" fortemente caratterizzante: la grande aula dell'auditorium che nella variante definitiva adotta la geometria di una porzione di semisfera dalla superficie modulata¹²⁴, la torre talvolta severa e statica, talvolta resa dinamica attraverso la forma a spirale, e i piccoli volumi dalle geometrie elementari - parallelepipedi con tetti inclinati. Ciò che varia è la

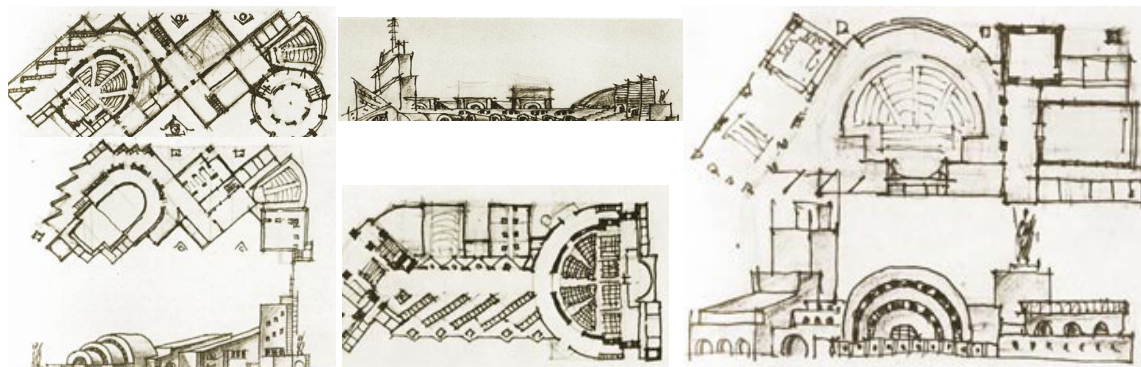
1. Progetto di concorso per il Palazzo del lavoro, 1922. Prospetto, prospettiva, pianta, vista interna.

da S.O. Chan-Magomedov, *Il'ja Golosov...*, Moskva 1988.

122 Il progetto del Palazzo del Lavoro elaborato da N. Trockij per il concorso mostra, nell'impianto planimetrico, echi tardo barocchi, mentre nelle rigide forme volumetriche varia dal classicismo dei loggiati che circondano il corpo ovale centrale al tardo medioevo dei volumi cilindrici che, circondando la grande aula centrale, ricordano le absidi trilobate delle architetture longobarde

123 S.O. Chan-Magomedov, *Konstruktivism (kak arhitekturnoe te enie)*, in *Architektura sovet'skogo avangarda*, kniga pervaja, Moskva 1996.

124 Nelle varianti invece sono adottate geometrie differenti: una volta a botte, una cupola, una semisfera etc.



1.

1. Progetto di concorso per il Palazzo del lavoro, 1922. varianti

da S.O. Chan-Magomedov, *Il'ja Golosov...*, Moskva 1988.

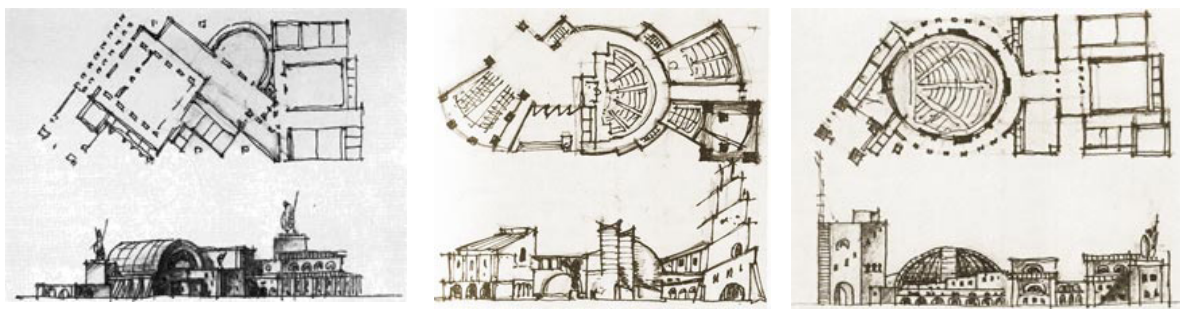
composizione delle parti in funzione di un movimento rispetto al perimetro del lotto – dalla forma trapeziodale¹²⁵; talvolta i volumi della composizione sono paralleli all'andamento della strada, talvolta invece sono inclinati, come anche nella versione definitiva, mostrando le prime riflessioni, successivamente ampiamente sviluppate – su alcuni dei suoi *topic* più sentiti: la soluzione d'angolo e il rapporto dell'architettura con il fronte stradale¹²⁶. È presente inoltre un altro elemento che verrà poi approfondito da Golosov negli anni del costruttivismo, e che qui compare per la prima volta: l'allusione alla macchina. Osservando il progetto definitivo noteremo che la copertura dell'auditorium, nella sua forma complessa all'interno del complesso architettonico, ricorda un ingranaggio meccanico. Roman Chiger dirà: «Il palazzo del Lavoro (1922) è uno dei progetti più caratteristici di I. Golosov attinenti al periodo del romanticismo-simbolista. Ha trovato la sua ingegnosità nella nozione del piano, nella costruzione generale delle masse architettoniche, e negli ornamenti simbolici dei motivi industriali-ingegneristici»¹²⁷.

Al di là degli elementi precursori il progetto del Palazzo del Lavoro si pone come pietra miliare dell'opera del periodo Romantico-simbolico: con questo progetto Golosov pone un punto importante alle sue ricerche dei primissimi anni Venti, specialmente per quanto riguarda la Teoria degli organismi architettonici. «L'edificio deve avere nella sua composizione un movimento delle masse, addensato rispetto

¹²⁵ S.O. Chan-Magomedov, *Il'ja ...*, op.cit. pp.91-100.

¹²⁶ Come osserveremo nel capitolo successivo, questi temi saranno affrontati da Golosov specialmente durante il suo periodo costruttivista, ma anche all'interno della sua *Masterskaja* al Mossovet.

¹²⁷ R. Chiger, *I. A. Golosov (1883-1945)*, Izdetel'stvo Akademii Arkhitektury SSSR, Moskva, 1946, p. 6.



1.

un punto, ad esempio, una torre»¹²⁸: ed infatti gli studi sulle masse, soggettive e oggettive, sul movimento e sulle linee di forza trovano nel Palazzo del Lavoro una chiara esemplificazione. È possibile osservare la predominanza del corpo dell'auditorium che nei vari studi di variante mantiene una indiscutibile predominanza: ciò che varia è la sua posizione che incide sull'intero complesso architettonico e il suo orientamento rispetto al fronte stradale; allo stesso modo possiamo leggere nella torre la linea di forza verticale che equilibra l'orizzonte segnato dalle coperture delle singole parti architettoniche.

1. Progetto di concorso per il Palazzo del lavoro, 1922. varianti

da S.O. Chan-Magomedov, *Il'ja Golosov...*, Moskva 1988.

2.4 L'insegnamento al Vchutemas e la collaborazione con Mel'nikov

2.4.1 Il Vchutemas: una nuova scuola per una nuova società

«(...) il nuovo sino all'estremo, e la massima fedeltà alle tradizioni. Entrambi questi orientamenti si svilupparono parallelamente per più di dieci anni, accumulando il loro potenziale artistico» (Lidija Komarova)¹²⁹

Architetto, teorico, docente, Il'ja Golosov esperò l'architettura attraverso la prassi continua e circolare nei tre campi. Sin dal 1920 fu docente presso il Vchutemas – Vchutein (1920-1930) e l'Istituto Poli-

¹²⁸ Cfr. S.O. Chan-Magomedov, *Il'ja ...*, op.cit. pp.99.

¹²⁹ L. Komarova, *Il Vchutemas e il suo tempo, testimonianze e progetti della scuola costruttivista a Mosca*, Kappa, Bologna, 1996, p. 9.

Sul Vchutemas si consulti: E. Semenova, *Il Vchutemas, il Lef, Majakovskij*, in "Rassegna Sovietica" n.3, 1967; A. Abramova, *Vchutemas-Vchutein*, in "Rassegna Sovietica" n.4, 1968; L. Zadova, E. Jamaikina, N. Misler, *Vchutemas-Vchutein*, in "Casabella" n.435, 1978; L. Komarova, *Il Vchutemas e il suo tempo, testimonianze e progetti della scuola costruttivista a Mosca*, Kappa, Bologna, 1996; S.O. Chan-Magomedov, *VCHUTEMAS: Moscou 1929-1930*, Editions du Regard, Paris 1990; M. Ray, *Tatlin e la cultura del Vchutemas (1885-1953/1920-1930)*, Officina, Roma 1992; M. Elia, *Vchutemas, Design e avanguardie nella Russia dei Soviet*, Lupetti editore, Bologna 2008.

tecnico di Mosca.

Essere insegnante alla facoltà di Architettura nei primi anni dopo la Rivoluzione d'Ottobre era compito delicatissimo e di grande responsabilità. La battaglia contro il Neoclassicismo intrapresa nel '17, che aveva portato alla formazione dei Primi e Secondi Liberi Laboratori di Stato (SGChM)¹³⁰ e del Vchutemas poi, era stata vinta ma le sorti della guerra erano ancora aperte: chi aveva lottato per la formazione di un nuovo linguaggio architettonico era ben cosciente che il destino dell'architettura dipendeva della futura classe professionale e che alla scuola spettava il compito importantissimo di formarla. Il Vchutemas fu fondato nel dicembre del 1920, in seguito ai provvedimenti presi nel giugno dello stesso anno, quando fu convocata la Conferenza Pan Russa degli insegnanti e degli alunni dei SGChM. La conferenza pose l'attenzione sulla necessità di riorganizzare struttura e metodi dei Liberi Laboratori. Le decisioni prese furono le seguenti: 1. le scuole artistiche avrebbero varato dei programmi con un metodo d'insegnamento basato sul laboratorio; 2. le scuole sarebbero state divise in superiori ed inferiori; 3. gli alunni avrebbero potuto avere accesso a tutti gli organi di direzione delle scuole artistiche a parità di diritti; 4- i Primi e i Secondi Liberi Laboratori di Stato (SGChM) sarebbero stati unificati¹³¹. Il 29 novembre 1920 Vladimir I. Ul'janov (Lenin) firmò il verbale del Consiglio dei commissari del Popolo riguardante la formazione del Vchutemas¹³².

Acronimo di *Laboratori artistico-tecnici superiori di Stato*, il Vchutemas fu strutturato come un politecnico per la formazione di artisti qualificati per la produzione e il lavoro industriale, in concordanza con la necessità della nuova URSS di sviluppare nel più breve tempo e nel modo migliore un settore allora pressoché assente: quello industriale. La natura della scuola era espressa con precisione nel primo paragrafo del decreto istitutivo: «I laboratori tecnico artistici di Stato di Mosca sono una scuola tecnico-industriale superiore speciale, che ha lo sco-

¹³⁰ Primi e i Secondi Liberi Laboratori di Stato. Si veda: S. O. Chan Magomedov, *Vhutemas: Moscou 1920-1930*, Editions du Regard, Paris, 1990.

¹³¹ Cfr. L. Zadova, *Tre scuole: Vchutemas-Vchutein, Ulm*, in "Casabella" n. 435, 1978, p. 46

¹³² Cfr. L. Komarova, *Il Vchutemas...*, op.cit. p. 11.

po di preparare artisti progettisti altamente qualificati per l'industria, nonché docenti e direttori per l'istruzione tecnico-professionale"¹³³. Strutturato in otto facoltà - Architettura, Pittura, Scultura, Metalli, Legno, Ceramica, Grafica e Tessuti - ogni corso dell'istituto era organizzato in modo tale da non scindere mai teoria e prassi, abbinando alle lezioni teoriche i laboratori – come al Bauhaus, fondato solo un anno prima. Rispetto ai precedenti istituti, la ricerca di nuove metodologie pedagogiche fu tratto caratterizzante la nuova scuola moscovita, e altro dato comune con la scuola di Weimar. Preliminare per accedere ai corsi delle otto facoltà era il Corso Fondamentale che ebbe diversa durata durante i dieci anni in cui la scuola fu attiva. Con esso si introduceva l'allievo a un discorso - teorico e pratico - su ogni arte attraverso quelli che, secondo l'architetto e pedagogo Nikolaj Ladovskij¹³⁴ rappresentavano gli archetipi delle arti tutte: Colore, Su-

133 Cfr. L. Zadova, *Tre scuole...*, art.cit. p.46.

134 Nikolaj Ladovskij (1881-1941). All'età di trentatré anni, dopo aver lavorato per molto tempo nel settore delle costruzioni, si iscrive alla Scuola di Pittura, Scultura, Architettura di Mosca, e già nel '16, al termine del suo corso di studi, lo troviamo per la prima volta a capo di un gruppo studentesco in protesta per i metodi accademici vigenti, e in lotta per una rivoluzione didattica. Terminati gli studi, Ladovskij, insieme ad alcuni talentuosi allievi della scuola moscovita, tra cui i giovani Mel'nikov, e Golosov, è assunto allo studio del Mossovet: questa esperienza accresce in lui la convinzione che l'architettura russa è dominata da una forte crisi. Ben presto organizza gruppi di ricerca artistica intorno allo scultore avanguardista Korolev, dapprima con lo Zinskul'ptarkh, il gruppo di Sintesi tra Pittura Scultura e Architettura, poi con l'Inkhuk ed infine con L'ASNOVA. È all'interno di queste associazioni che ha avvio il momento di ricerca nel campo architettonico russo, inteso come riscoperta del dominio e dell'interazione di Pittura, Scultura e Architettura. È allo Zinskul'ptarkh che ha atto quella sperimentazione che Vieri Quilici definisce come prima fase delle ricerche sulle Costruzioni con tema ancora incentrato sulla Faktura, mentre all'Inkhuk l'oggetto dello studio diventa la costruzione stessa: è in questa sede che nasce il Vešismo, si sviluppa il Costruttivismo ed infine il Produttivismo, che caratterizzerà gran parte del lavoro perseguito al Vchutemas, specialmente nelle facoltà di Grafica e Tessuti. Ladovskij è direttamente coinvolto nella fondazione e organizzazione della scuola. È al Vchutemas che fonda i Laboratori di Sinistra, dove è adottato il suo metodo didattico conosciuto come "Psicoanalistico" e che rappresenta uno dei traguardi maggiormente significativi del Novecento russo. Il lavoro di questo decennio fu volto alla liberazione dell'architettura dai retaggi del passato, alla definizione, non semplicemente di un nuovo stile che identificasse la nuova URSS, bensì, attraverso la ricerca e la sperimentazione, di un nuovo metodo che liberasse il processo creativo dell'architetto verso un'architettura che "creasse meraviglia", e che quindi fosse pregna di quell'accezione che l'aveva, sin dai tempi antichi, elevata allo stato dell'arte, e distinta dall'edilizia. Sensibile alle esigenze di sviluppo del proprio paese, Ladovskij non trascura di elaborare le proprie teorie anche in campo urba-

perficie, Volume e Spazio erano le quattro materie oggetto di studio.

Come è stato scritto:

«avvenne così che, nel nostro paese, i generatori delle nuove idee formali dell'architettura furono proprio le scuole superiori, tra le quali la più importante fu il Vchutemas. La sua Archfak¹³⁵ annoverava tra gli insegnanti più della metà di quegli architetti che rientravano nella rosa dei primi dieci rappresentanti delle correnti innovatrici. Erano A. Vesnin, leader del Costruttivismo, N. Ladovskij, leader del Razionalismo, I. Golosov, leader del Romanticismo Simbolico; K. Mel'nikov, V. Krinskij; M. Ginzburg, I. Leonidov. (...) Nella prima metà degli anni Venti alcuni progetti interessanti erano giunti soprattutto dall'Obmas¹³⁶ e dal laboratorio di Golosov e Mel'nikov»¹³⁷.

Ciò non ci stupisce conoscendo le sorti che avevano mosso la fondazione della scuola di Mosca: la rivolta contro l'accademismo e la volontà di sperimentazione. È proprio in tal virtù che i Laboratori del Vchutemas si configuravano come "liberi": libero infatti era l'accesso agli studenti di età superiore ai sedici anni, libera era la candidatura per il corpo docente. Già nel 1918, con la formazione dei Primi e Secondi Liberi Laboratori di Stato furono pubblicati due documenti che sancivano questi cambiamenti: lo Statuto e le Istruzioni per l'elezione dei docenti dei laboratori secondo cui «tutti gli studenti avevano il diritto di scegliere gli insegnanti delle materie artistiche, mentre tutti gli artisti avevano il diritto di presentare la propria candidatura come insegnante del laboratorio e, se lo desidera-

no, e nel 1928 fonda la prima associazione di urbanisti in Russia: l'ARU.

Ancora negli ultimi anni numerose mostre sono state organizzate sulla esperienza del Vchutemas - La mostra esposta a Mosca dal 22 settembre al 5 novembre 2017 curata da Aleksandra Selivanova dal titolo *Eksperiment Ladovskogo* (Gli esperimenti di Ladovskij) testimonia l'attuale interesse.

Sull'argomento: N. Ladovskij, *Fondamenti per l'elaborazione di una teoria dell'architettura*, «Rassegna Sovietica», 4 1971; Vieri Quilici, *Ladovskij e il formalismo*, in «Rassegna Sovietica», n.4, 1971; S.O. Chan-Magomedov, Nikolai Ladovskij, *Izvestija*, Mosca 1984; M. Bliznakov, *Nikolai Ladovsky: The Search for a Rational Science of Architecture*, in *Soviet Union/ Union Sovietique*, 7, part 1-2, 1980; S.O. Chan-Magomedov, *Nikolai Ladovskij*, *Izvestija*, Mosca 2007; L. Skansi, *Insegnare architettura. Nikolaj Ladovskij: "spazio" corso base al Vchutemas*, Mosca 1920, in «Casabella» n. 847, 2015, pp.3-19.

135 Facoltà di Architettura – nota di chi scrive.

136 Laboratori unificati di sinistra fondati da Nikolaj Ladovskij – nota di chi scrive.

137 Cfr. L. Komarova, *Il Vchutemas e...*, op.cit. pp. 24-25.

vano, potevano organizzare mostre delle proprie opere»¹³⁸. Molto del Vchutemas lo dobbiamo a Nikolaj Ladovskij, sia dal punto di vista della costituzione dello Statuto che rese al Vchutemas l'aggettivo "Libero" Laboratorio, di cui sopra, sia per la costituzione del celebre metodo didattico "psicoanalitico"¹³⁹ che Ladovskij elaborò e applicò negli anni di insegnamento all'interno dell'Obmas. Quando nel 1920 la scuola fu fondata, ai corsi di Architettura del Vchutemas erano tre le scelte concesse agli studenti, ovvero un laboratorio tradizionale e due sperimentali – solo più tardi si aggiunse il laboratorio costruttivista di Alexander Vesnin. Il laboratorio di Žoltovskij era legato al vecchio sistema accademico, al Classicismo e alla tradizionale metodologia; gli altri due laboratori nascevano invece dalla viscerale convinzione che per uscire dalla gabbia dorata del classicismo e giungere alla nuova architettura sovietica fosse necessario un nuovo metodo di ricerca. In tale direzione si mossero infatti i laboratori sperimentali di Nikolaj Ladovskij e Il'ja Golosov, due figure segnate da un percorso parallelo ma dagli esiti estremamente distanti. Entrambi formati alla Scuola di Pittura, Scultura e Architettura di Mosca, entrambi, in quegli anni, al Mossovet sotto la direzione di

138 M. Elia, *Vchutemas, Design e avanguardie nella Russia dei Soviet*, Lupetti editore, Bologna 2008, p. 21.

139 Ladovskij sviluppò il metodo didattico psicoanalitico per sostituire il metodo precedentemente utilizzato che consisteva nell'analisi e nello studio di architetture del passato, attraverso l'elaborazione di progetti in stile. Il metodo psicoanalitico partiva dall'esame di alcuni elementi basilari: figure geometriche bidimensionali e tridimensionali, per analizzare i rapporti proporzionali tra le dimensioni che le costituiscono, alcune caratteristiche fisiche come il peso, il volume, la massa, e poi l'organizzazione di più elementi, lo studio del ritmo e delle proporzioni, l'influenza della luce, quindi la composizione spaziale e l'analisi, condotta analiticamente, del rapporto tra oggetto e fruitore, in funzione di tutte queste varianti. "L'architettura deve creare meraviglia" era il precetto base del credo di Ladovskij, nonché il fine cui tendeva nei suoi studi. «È importante sottolineare che Ladovskij voleva tastare, scoprire, la sfera principale della professione dell'architetto, vale a dire, quella sfera in cui ha potere decisionale solo l'architetto e nessun altro. In questo consisteva l'essenza del metodo psicoanalitico di Ladovskij. Due erano le tematiche principali: la logicità della percezione e dell'organizzazione dello spazio. Durante una delle mostre dei progetti elaborati dagli studenti dell'OBMAS, fu appeso un cartello con la scritta: "La tecnica trionfa sullo spazio - l'architettura lo organizza» (Cfr. S.O. Chan-Magomedov, *Nikolaj Ladovskij*, Izvestija, Moskva 2007, p.144). Nel 1927 Ladovskij istituì il Laboratorio di Ricerca Scientifica, al fine di dare un supporto, per l'appunto, scientifico, al lavoro condotto all'Obmas.

Žoltovskij, entrambi al Vchutemas a capo degli unici due atelier sperimentali, condussero tuttavia ricerca con esiti estremamente diversi. A capo del Neo-razionalismo, fortemente attivo all'interno dello Zinskul'ptarkh, dell'Inchuk e dell'Asnova, padre del metodo psico-analitico, Ladovskij sacrificò alla teoria e alla pedagogia tutta la sua attività professionale. La posizione di Il'ja Golosov si configurò sempre, invece, come liminale: architetto, teorico e pedagogo, raggiunse il successo grazie al capolavoro dell'architettura costruttivista, il club Zuev, e tuttavia, al costruttivismo non aderì mai completamente. Sia il laboratorio di Ladovskij che quello di Golosov erano formalmente vincolati alle commissioni di istituto nella scelta delle discipline didattiche. Al di là delle questioni di natura ideologica, questo problema di ordine amministrativo fu la causa maggiore delle tensioni tra i tre laboratori e che portò all'indipendenza dapprima dell'Atelier Ladovskij, con la formazione di una seconda commissione nel 1921. Anche Golosov e Mel'nikov lottarono per l'indipendenza e al fine di evidenziare le differenze tra il loro credo accademico e architettonico e quello degli altri due laboratori, nell'ottobre del 1921 produssero un documento dal titolo *Concetti sul master* col quale espressero la loro idea di architettura, il loro intento accademico e i principi della ricerca condotta all'interno del loro laboratorio. Partendo dall'idea che l'architettura sia eloquente espressione della civiltà che la produce, e che l'architettura in senso lato nasca da un processo creativo che attinge al subconscio poiché risponde ad un disegno di natura collettiva e non individuale, Golosov e Mel'nikov dichiararono:

«l'architettura è il foglio sul quale è trascritta la vita dei popoli, sia nel suo contenuto spirituale che in quello materiale. (...) l'artista in generale e l'architetto in particolare devono comprendere compiutamente - e inserirlo in una cornice scientifica - il concetto dell'origine delle forme architettoniche e la loro importanza rispetto ai tempi (...). L'obiettivo primario del master è quello di rafforzare il pensiero e di sviluppare i principi creativi dell'individuo fin dai primi passi che egli muove nel mondo dell'arte»¹⁴⁰.

Tuttavia alla fine del 1921 gli organi alti del Vchutemas decisero di

unire il laboratorio di Golosov a quello di Ladovskij: la comune lotta all'ordine accademico tradizionale prevalse sulle divergenze di credo architettonico e pedagogico. Infine, dopo innumerevoli dibattiti, l'atelier sperimentale *Novaja Akademija* – così fu chiamato – di Golosov e Mel'nikov ebbe l'indipendenza solo il 4 novembre 1922 quando divenne il secondo gruppo autonomo della facoltà con una propria commissione formata da Golosov (presidente), Mel'nikov, Ruchljadeva più due membri dei rappresentanti degli studenti. Sin dalle prime riunioni si trattarono questioni attinenti non solo al metodo didattico e alle esercitazioni, ma anche al tipo di verifica optando infine per una valutazione in due tempi: un primo vaglio da parte dei soli professori ed un secondo momento discusso insieme agli studenti¹⁴¹. Nel 1927/8 Golosov fu eletto Presidente della Facoltà di architettura del Vchutein¹⁴² e nello stesso anno fu premiato per l'alta qualità del suo metodo pedagogico¹⁴³.

2.4.2 Per la definizione di un nuovo metodo: Il'ja Golosov nel contesto teorico post-rivoluzionario.

«Il nostro primo dovere è dunque favorire con metodo e progressivamente lo sviluppo del potenziale creativo dei nostri studenti. Bisogna elaborare un sistema o un metodo di insegnamento che privilegi dall'inizio il principio creativo». (I. Golosov, dalle *Note relative al programma di insegnamento della costruzione architettonica*, aprile 1921)¹⁴⁴

Il'ja Golosov fu a capo dell'Atelier Sperimentale che dal 1922 prese il nome di *Novaja Akademija* (Nuova Accademia). Suo braccio destro: Konstantin Mel'nikov¹⁴⁵ – colui che di lì a pochissi-

141 RGALI, f.1979, o.1, c. 16, pp. 1-3.

142 Acronimo di Vysšij Chudožestvenno-Tekničeskij Institut, nel 1927 il Vchutemas divenne Vchutein.

143 RGALI, f.1979, o.1, c. 1, p. 10.

144 Note relative al programma di insegnamento della costruzione architettonica, aprile 1921. Dattiloscritto, RGALI, f.1979, op.1, c.66, pp. 2-3. Pubblicato in S. O. Chan Magomedov, *Vhutemas: Moscou 1920-1930*, Editions du Regard, Paris, 1990.

145 Konstantin Mel'nikov (1890-1974). Frederick Starr nel suo *Melnikov, Solo Architect in a Mass Society* afferma che l'architetto moscovita condivideva molti dei principi di Ladovskij, ma tuttavia trovava il corso del terzo

mi anni avrebbe attratto l'attenzione di tutto l'Occidente sulla scena sovietica. Ai loro allievi era chiesto di portare avanti progetti pratici, senza tuttavia il sostegno dell'ingegneria e dell'artigianato - dato questo che gli costerà innumerevoli critiche, specialmente da parte degli studenti. Al centro della ricerca del Laboratorio era l'acquisizione da parte degli studenti di un linguaggio personale:

«Quando i progetti venivano portati in aula sulla lavagna scrivevo i nomi di ciascuno, poi chiedevo a ognuno di firmare accanto. “Guadate”, dicevo, “qui ho scritto i vostri nomi tutti identici, e qui ci sono le vostre firme, ognuna individuale. Questo è ciò che dovrete fare con i vostri singoli progetti sullo stesso tema”»¹⁴⁶.

Principio fondamentale all'Atelier *Novaja Akademija* era considerare l'architettura innanzitutto arte. La tecnologia e l'ingegneria dovevano essere solo e semplicemente strumenti, mai il fine dell'architettura. Infatti entrambi, Golosov e Mel'nikov, ritenevano che l'arte dovesse portar fuori «le passioni tramite l'elaborazione di elementi attingendo allo stato inconscio»¹⁴⁷. Golosov ritornò più volte su questo principio, come nelle *Note relative al programma di insegnamento della costruzione architettonica* datate aprile 1921:

«Il pensiero creativo possiede un valore inestimabile nell'arte della costruzione architettonica poiché è la pietra angolare di tutte le composizioni. Così la formazione dei

anno dell'Obmas estremamente teorico e per tal motivo decise di collaborare con Il'ja Golosov.

Su Kostantin Mel'nikov si consulti: F. Starr, *Melnikov: solo architect in a mass society*, Princeton University Press, Princeton, 1978; F. Starr, *Il padiglione di Mel'nikov a Parigi 1925*, Officina Edizioni, Roma, 1979; A.A. Strigalev, I.V. Kokkinaki (a cura di) *Konstantin Stepanovi Mel'nikov. Mir chudožnika*, Iskusstvo, Moskva, 1985; Ju. Gerčuk, *Konstantiin Mel'nikov – Chudožnik in Risunki i proekty*, Katalog vystavki, Sovetskij chudožnik, Moskva 1989, pp. 7-16; J.L. Cohen, *Il padiglione di Mel'nikov a Parigi: una seconda ricostruzione*, in Casabella, n. 529, 1986; S.O. Chan-Magomedov, *Konstantin Mel'nikov*, Strojizdat, Moskva, 1990; M. Fosso, M. Meriggi, *Konstantin S. Mel'nikov e la costruzione di Mosca*, Skira, Milano, 1999, pp.130-137; *Vremennaja Architektura parka Gor'kogo: ot mel'nikova do bana*, Centr sovremennoj architektura “garaž”, Moskva 2012; P. Kuznetsov, *The Mel'nikov House: Icon of the Avant-Garde*, Family Home, Architecture Museum, DOM Publishers, Moskva 2017.

146 Cfr. F. Starr, *Melnikov. Solo Architect in a Mass Society*, Princeton University Press, 1978, p. 66 (traduzione mia).

147 Ivi, p. 67

futuri architetti deve avere come obiettivo prioritario di consentire la liberazione e lo sviluppo delle forze creative»¹⁴⁸.

Un anno più tardi scriverà nel documento ufficiale sul programma della *Novaja Akademija*:

«lo sviluppo del pensiero creativo, potente e libero, è la base e il compito principale nella formazione di un architetto. Un epigonismo inconscio del passato paralizza le forze creative dell'individuo, dando vita ad opere che non posseggono proprietà artistiche. Per questo ogni artista in generale e l'architetto in particolare deve conoscere, su basi scientifiche, l'origine delle forme artistiche e il loro valore nel tempo. Il vero artista dell'epoca è soltanto chi si rende conto di cosa fa nell'epoca in cui esiste come elemento del movimento razionale di origine sociale»¹⁴⁹.

In queste righe di apertura del documento *Programma Novaja Akademija* Il'ja Golosov pose in primissima battuta due elementi fondamentali, tra loro interconnessi, e che segneranno tutta la sua carriera accademica e professionale: la centralità del processo creativo e il pensiero critico rispetto la propria realtà sociale e con la conseguenziale inaccettabilità dell'uso dello stile classico in quanto appartenente ad una realtà storica e sociale altra. Programma della *Novaja Akademija* era la ricerca di un'architettura nuova per la nuova società sovietica e a tal fine era necessaria, quindi, la definizione di un nuovo metodo. Mel'nikov, che fu tra i maggiori architetti sovietici degli anni Venti, primo a godere di fama internazionale, e che lascerà il laboratorio per trasferirsi a Parigi, tuttavia non era né teorico né pedagogo. Dobbiamo infatti esclusivamente a Golosov la ricerca di un metodo sistematico, che rappresentasse la base scientifica attraverso cui procedere nel segno della ricerca di un'architettura nuova, libera dai retaggi del classicismo. Ed in tal senso, parallelamente alle ricerche sul “metodo psico-analitico” di Nikolaj Ladovskij, che Il'ja Golo-

148 Dalle “Note Relative Al Programma di insegnamento della Costruzione Architettonica” Aprile 1921. RGALI, f.1979, op.1, c.66, pp. 2-3. (traduzione mia) precedentemente pubblicato in: S. O. Chan Magomedov, *Vhutemas: Moscou 1920-1930*, Editions du Regard, Paris, 1990.

149 RGALI, f.1979, o.1, c.68, p.6. (traduzione mia)

sov giunse a sviluppare la sua Teoria degli organismi architettonici. Di fondamentale importanza nella crescita e definizione del credo creativo di Il'ja Golosov, l'insegnamento all'Atelier Sperimentale – poi *Novaja Akademia* – rappresenta il momento prezioso di analisi dei rapporti tra la teoria e la prassi compositiva. Nota con il nome di Teoria degli organismi architettonici, l'opera teorica sviluppata da Golosov nei primissimi anni Venti e completamente posta in ombra dalla teoria di Nikolaj Ladovskij sul metodo psicoanalitico, concepiva l'architettura come un organismo di cui distingue le parti in differenti categorie a seconda del significato e del significante di queste e delle relazioni che vi intercorrono. Nello specifico – come analizzeremo in dettaglio successivamente – Golosov distinse i volumi e le masse architettoniche, di cui operò ulteriori specifiche, e le relazioni tra le parti lette attraverso le linee di forza, anche queste appartenenti a differenti categorie. Molto vicina nei temi e nella lettura dell'architettura a quelle teorie nate sul finire del secolo precedente in seno alla scuola di Monaco¹⁵⁰, l'opera teorica di Il'ja Golosov è pressoché contemporanea ad alcuni importanti saggi sovietici pubblicati in quegli anni: *Arkhitektura* (Architettura) e *Prostranstvo i massa v arkhitekture* (Spazio e Volume in Architettura) di Aleksander G. Gabričevskij¹⁵¹, e ai

150 Ricordiamo che tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento molti artisti russi ebbero un periodo di formazione a Monaco, nella scuola di Anton Ažbe (1862-1905) tra cui Kandinskij, i fratelli Burliuk ed anche Igor Grabar', importantissimo storico dell'arte e dell'architettura nel primo Novecento per cui Il'ja Golosov lavorò subito dopo il diploma di laurea. Monaco era inoltre la città dove si erano formati alcuni tra i maggiori teorici del Costruttivismo – i fratelli Gabo e El Lisitskij, tra gli altri – seguendo le lezioni di Fiedler, Schmarsow, Hildebrand, Lipps, Wölfflin e Frankl.

Sull'argomento segnaliamo: L. Skansi, *The "Restless Allure" of (Architectural) Form: Space and Perception between Germany, Russia and Soviet Union*, in *The Baroque in Architectural Culture: 1880-1980*, (a cura di) A. Leach, J. Macarthur, M. Delbeke, Ashgate, 2015, pp.43-60; L. Skansi, *What is Artistic Form? Munich-Moscow 1900-1925*, in *Russian Émigré Culture*, (a cura di) C. Flamm H. Keazor; R. Marti, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2013, pp. 69-88.

151 A. G. Gabričevskij (1891-1968) insegnò in diversi istituti universitari moscoviti, tra cui il Vchutemas-Vhutein. Iscritto nella black list sin dal 1930, fu arrestato più volte con l'accusa di cosmopolitismo. La sua conoscenza degli autori di lingua tedesca è testimoniata dalle voci da lui curate per il Dizionario dell'Istituto Bibliografico russo (Entsiklopedičeskij slovar' Russkogo bibliograficheskogo instituta Granat, Moscow, 1926-1927): Semper, Tietze, Schmarsow, Riegl, Schnaase e Worringer, oltre alla voce For-

ben noti saggi di Moisei Ginzburg¹⁵² *Ritm v arkhitecture* (Il ritmo in architettura) e *Stil' i epokha: problemy sovremennoj arkhitektury* (Lo stile e l'epoca: problemi di architettura contemporanea) pubblicati nel 1923 e 1924. Sia Ginzburg che Gabričevskij erano docenti al Vchutemas. Gabričevskij, storico, critico e teorico dell'arte prima che dell'architettura, considerò di quest'ultima due momenti differenti: quello utilitario oltre quello plastico¹⁵³, mostrando in tal senso un'ulteriore elaborazione rispetto alle teorie della scuola di Monaco, particolarmente attente al dato "puro-visibilista" dell'architettura ma anche alla componente "empatica" (*Einfühlung*). Ginzburg, che di lì a poco sarebbe diventato insieme ai Vesnin *leader* del Movimento Costruttivista, tenne tra il 1923 e il 1924 una serie di conferenze al RChN¹⁵⁴ il cui tema era il "ritmo nell'architettura", all'interno di un seminario organizzato dalla *Commissione per gli studi sperimentali sul ritmo*. Oltre ai succitati saggi ove analizzava puntualmente il rapporto tra ritmo e architettura, negli stessi anni furono pubblicati numerosi scritti che indagavano i temi del ritmo, dello spazio e del tempo¹⁵⁵, opera di scultori, pittori ed anche scienziati, volti ad esperirne l'aspetto fisico e fenomenologico¹⁵⁶. Il pensiero di Ginzburg, come quello di Gabričevskij, si distingue dalla teoria degli Organismi architettonici. Se per un verso documenti relativi all'anno accademico 1920-21 attestano l'interesse pregresso di

mal'nyj metod (il Metodo formale).

Sull'argomento: O. Severzeva, F. Stukalov-Pogodin, *Breve profilo di un intellettuale negli anni di Stalin*. A. G. Gabričevskij, in *URSS anni '30-'50. Paesaggi dell'utopia staliniana*, (a cura di) Alessandro De Magistris, Milano 1997, pp. 127-132; F. Pogodin, A. G. Gabričevskij: *biografia e cultura*, in "Slavia", n. 1, 2004, pp. 67-69; V. Markuzon, *Aleksandr Georgievich Gabrichevsky (1981-1968)*, in "Sovetskoe iskusstvoznanie" n.1, 1976, pp. 346-347.

152 M. Ginzburg, *Ritm v arkhitecture*, Moskva 1923; M. Ginzburg, *Stil' i epokha: problemy sovremennoj arkhitektury*, Moskva 1924.

153 Definisce l'architettura come "a contrast and synthesis of spatial dynamics and material tectonics". Cfr. L. Skansi, *What is Artistic Form? Munich-Moscow 1900-1925*, in (a cura di) C. Flamm, H. Keazor, R. Marti, *Russian ...*, op.cit. p. 75.

154 N. Misler, RaKhN, the Russian Academy of artistic sciences, Institute of Modern Russian, Los Angeles 1997.

155 Vladimir Papernyj individua nel Movimento una delle caratteristiche principali della Cultura Uno, in contrapposizione con la Stasi della Cultura Due.

156 Cfr. L. Skansi, *What is Artistic Form? Munich-Moscow 1900-1925*, in (a cura di) C. Flamm, H. Keazor, R. Marti, *Russian ...*, op.cit. p.78-9.

Golosov per i succitati temi, dall'altro la trattazione di Golosov aveva scopo teoretico-didattico, nacque infatti dalla ricerca di una nuova metodologia per la composizione architettonica. I suoi scritti non furono infatti pubblicati¹⁵⁷ sebbene la sua teoria si diffuse proprio grazie ai seminari accademici e al ciclo di lezioni tenute da Golosov per conto della M.A.O. dal titolo *Teoria della Costruzione degli organismi architettonici*¹⁵⁸. Inoltre questa analisi si pone espressamente come *una* e non unica possibile risposta al caos predominante. Scriverà infatti Golosov:

«le posizioni qui analizzate non consentono di capire le particolari, incrollabili leggi, ma di comprenderne l'utilità, persino la necessità, uscendo dalla convinzione secondo cui i punti presentati, sviluppati logicamente e spiegati con chiarezza, non possono essere rappresentati in maniera produttiva. Una organizzazione è meglio della casualità, e, se ne fosse presentata un'altra, piuttosto che il sistema qui proposto, sarebbe stata anch'essa utile e necessaria per la realizzazione della finalità artistica all'interno del processo creativo»¹⁵⁹.

Le prime riflessioni di Golosov sono infatti di ordine metodologico, e affermano la necessità di evadere dagli schemi dei modelli tradizionalmente adottati. Due critiche importanti segnano l'inizio della carriera di Golosov, ed entrambe in misura diversa riguardano i processi meccanici alla base di alcune discipline fondamentali nella facoltà di architettura: la composizione e il disegno.

«Fino ad oggi ci siamo esclusivamente rifatti delle fonti dell'architettura classica. Eravamo persuasi quasi che l'architettura non avesse prospettive a venire, lontano dal cercare dei principi della costruzione artistica noi non abbiamo fatto altro che ricopiare la nostra verità architettonica, noi pensavamo che le forme architettoniche classiche non costituissero un semplice momento della storia della forma, ma che fossero eterne. Evidentemente eravamo in errore. Il nostro secolo conosce uno sviluppo

157 Una piccola parte è stata pubblicata postuma solo nel 1988 da Chan Magamedov.

158 RGALI, f. 1979, op. 1, c.14, p.4. Il programma M.A.O. prevedeva un ciclo di quattro lezioni: 1. Organismi indipendenti e organismi dipendenti e il loro valore artistico; 2. Linee di tensione degli organismi; 3. Il ritmo negli organismi architettonici e il suo significato; 4. I principi artistici di costruzioni dell'Acropoli, del Cremlino e altri.

159 S.O. Chan Magomedov, *Il'ja Golosov*, Moskva, 1988, p. 214.

tecnico formidabile che deve comportare la formazione di forme nuove e nulla potrà costringerci a utilizzare forme classiche, ormai estranee al nostro secolo. Di conseguenza propongo un approccio all'architettura che si poggia sullo studio delle basi, delle fondamenta di tutta la produzione artistica, indipendentemente dal loro periodo e dal luogo della loro formazione. (...) Abbiamo iniziato non con lo studiare i principi della composizione artistica, ma i metodi per inglobare in noi stessi i risultati delle epoche passate (ricopiando gli esempi passati). (...) Le forme classiche sono state considerate immortali e non storiche. La rappresentazione è errata alla radice. Il nostro è un secolo caratterizzato da un formidabile sviluppo tecnico. La tecnica ha bisogno delle sue forme, di forme compatibili con la sua essenza. Non è possibile costringerla ad assumere le forme classiche. A partire da quanto ho appena espresso, io impiego un metodo di studio dell'architettura che si basa sull'analisi, fin dai primi passi, dell'essenza della costruzione artistica indipendentemente dal luogo e dallo spazio in cui essa si è manifestata»¹⁶⁰.

Il metodo tradizionale adottato all'interno delle scuole di architettura sino alla fondazione del Vchutemas prevedeva il passaggio dal concreto all'astratto, partendo dallo studio di un riferimento assunto a modello, generalmente appartenente all'architettura del Classicismo o Neoclassicismo: «inizialmente gli studenti si avvicinavano allo studio e all'analisi di esempi concreti di arte e architettura neoclassica e solo dopo, in seguito, imparavano i principi e i metodi costruttivi». ¹⁶¹ Esattamente, il processo si sviluppava in quattro fasi:

«la prima consisteva nello studio e nell'analisi dell'ordine classico, la seconda consisteva nel creare un progetto partendo dai principi del classicismo, la terza fase nello studio e nell'analisi di un concreto oggetto d'arte neoclassica, ed infine, la quarta tappa era un progetto reale, in cui dovevano concentrarsi tutte le problematiche dell'uso dei principi classicisti»¹⁶².

160 RGALI, f. 1979, op. 1, c.74, P.10-12, Il sistema di insegnamento dell'architettura: per una pedagogia dell'architettura, 1920-1921. Copia precedentemente pubblicata in S. O. Chan Magomedov, *Vchutemas...*, pp. 299-310, e S. O. Chan Magomedov, *Il'ja ...*, p. 68. (italiano mio)

161 S. O. Chan-Magomedov, Nikolaj Ladovskij, Moskva, 1984, p. 141. (traduzione mia)

162 Ivi, p. 131. (traduzione mia)

Quando nel 1920 Il'ja Golosov divenne docente al Vchtemas comprese che la questione fondante nell'insegnamento era il "come" oltre il "cosa": non era sufficiente eliminare l'architettura classica dal novero dei modelli, quanto piuttosto eliminare i modelli stessi. Dall'analisi dei programmi dei suoi corsi notiamo innanzitutto che lo studio dell'architettura classica non è affatto censurato bensì presente in altra dimensione. Nel testo estratto da *Il Sistema di Insegnamento dell'architettura: per una Pedagogia dell'architettura* Golosov pose innanzi una delle questioni critiche principali, e lo fece usando il termine "ricopiare". Il disegno era importantissimo nella tradizione accademica pre-rivoluzionaria: per accedere alle scuole d'arte, vi era - e vi è ancora oggi¹⁶³ - un esame di disegno molto impegnativo da dover superare. Golosov aveva individuato in questa pratica un pericolo: il processo di copia meccanica poteva considerarsi tra le maggiori problematiche del sistema accademico¹⁶⁴. Nelle *Note per il programma dell'anno accademico 1921*, nella data di aprile, Golosov afferma:

«L'attività artistica che si manifesta sotto forma di creazione deve essere intrattenuta e alimentata dall'inizio degli studi. Bisogna evitare a tutti i costi ciò che la può depistare. Il nostro primo dovere è dunque favorire con metodo e progressivamente lo sviluppo del potenziale creativo dei nostri studenti. Bisogna elaborare un sistema o un metodo di insegnamento che privilegi dall'inizio il principio creativo. L'insegnamento che uccide il pensiero, che uniforma i punti di vista o che si limiti a un solo campo di studio è un insegnamento nefasto, che non può in alcun modo soddisfarci. Bisogna purtroppo riconoscere che la nostra giovinezza spreca spesso le sue energie a studiare discipline non necessarie per affrontare certe arti. È il caso del disegno architettonico, limitato a ricopiare da libri, o dettagli di architettura classica, questo insegnamento favorisce la padronanza del disegno fine a

163 Cfr. A. Muratov, *The Moscow School: bulwark of stability and factors of change*, in "Area" n. 138, 2015. Numero monografico "Moscow 2.0".

164 Come abbiamo constatato nel Capitolo 1, durante gli anni di studio e subito dopo la laurea Golosov aveva lavorato come rilevatore e disegnatore per studi di progettazione, riviste e pubblicazione: è chiaro che per Golosov non è la pratica del disegno in sé ad essere pericolosa, ma appunto l'azione meccanica priva di osservazione critica.

sé stesso ma non ha niente a che fare con l'architettura e meno ancora con la creazione artistica. L'alunno concentra la sua attenzione sulla qualità dell'esecuzione grafica senza manifestare alcuna creatività. Ecco l'esempio di una situazione pericolosa che dall'inizio frena e forse travolge per sempre lo slancio creativo dell'individuo, porta al blocco delle capacità intuitive e all'uniformità dei punti di vista e infine alla mediocrità»¹⁶⁵.

Con queste affermazioni Golosov chiaramente esprime tutte le sue perplessità circa un uso "meccanico" di questa disciplina nella didattica architettonica. Non saranno, le sue, parole senza conseguenze, e del resto nel 1921 già manifesta ufficialmente l'intenzione di modificare il corso di disegno alla Scuola Politecnica di Mosca, mentre al Vchutemas solo nel 1924 chiederà di sostituirlo con quello di composizione architettonica. Di particolare interesse la proposta accademica per l'anno 1921 al Politecnico:

«Le proprietà principali di una massa architettonica sono la potenza, il peso. Una massa può essere studiata indipendentemente dalla forma; noi proponiamo di sostituire il corso di disegno architettonico con un corso di composizione e costruzione architettonica che dovrebbe essere strutturato nel seguente modo:
A_ studio delle masse e delle forme architettoniche.

Il concetto di massa architettonica;

La posizione delle masse in movimento;

Relazioni tra le masse: la loro percezione e proporzioni;

B_ scala delle masse e delle forme architettoniche.

C_ procedimenti di messa in evidenza, potenza, eleganza, leggerezza, spiritualità.

D_ trattamento architettonico delle masse; incidenza del trattamento architettonico sulla percezione e relazione tra la percezione e il trattamento architettonico;

E_ significato delle relazioni spaziali;

F_ fondamenta della composizione architettonica, cioè la situazione

165 Cfr. S. O. Chan Magomedov, *Vchutemas: ...*, op.cit. pp. 299-310.

delle masse;

G_ composizione di una piccola struttura;

H_ disegno;

I_ le forme: dipendenza e valore della forma in rapporto al contenuto interno del progetto;

2. forma in quanto tale e percezione;

3. dipendenza della forma in rapporto alla massa;

4. espressione della massa attraverso le forme;

5. la forma del movimento;

6. rapporto e significato delle forme tra di loro: la forma è espressione dell'essere, contenuto di un oggetto. Essa è limite del fenomeno.

La forma architettonica è espressione del pensiero architettonico.

Esercizio che converge sullo stato di riposo delle forme architettoniche»¹⁶⁶.

La problematica questione metodologica indicata da Golosov aveva nel rapporto con il disegno dell'architettura e con gli stili due aspetti di estrema evidenza, individuati come differenti problematicità che, essendo tra loro connesse, avevano nella loro complementarità l'errore. In effetti la critica condotta dal moscovita al disegno risiede nella sua meccanica rappresentazione di un'architettura che, generalmente, apparteneva alla classicità antica; di quest'ultima a sua volta critica la completa astrazione dal contesto, lo studio meccanico delle proprietà geometriche e armoniche attraverso il disegno. Avulsa da un contesto storiografico, analizzata solo attraverso il disegno, l'arte classica rappresentava il tumore dell'architettura, inibiva il processo creativo: «L'isolamento nella sfera di qualche singolo fenomeno in architettura, è dannosa per l'arte e quindi non può essere riconosciuta come soddisfacente»¹⁶⁷.

Mentre la soluzione al primo problema fu data dalla sostituzione dell'insegnamento del disegno con l'insegnamento della "costruzione architettonica", per quanto riguarda la seconda questione Golosov ricorse a una ben più fine soluzione: studiare l'architettura delle

¹⁶⁶ RGALI, f.1979, o.1, c.66, pp.12-3. Precedentemente pubblicato in S. O. Chan Magomedov, *Vhutemas: ...*, op.cit. pp. 299-310.

¹⁶⁷ I. Golosov, *Note allo schema di programma della formazione architettonica*, in M. Barchin, Ju. Jaralov (a cura di), *Mastera sovetskoj...*, op.cit. p. 406.

epoche passate – e non più solo strettamente del classicismo - da una prospettiva più storiografica, come testimonia uno dei compiti assegnati: «Esaminare un tempio egizio; storiografia del culto religioso e dell'idea di tempio in Egitto; esaminare il culto in forma architettonica, il piano, la facciata i dettagli»¹⁶⁸ e come testimoniano inoltre anche i programmi dei suoi corsi accademici. Ad ogni anno di corso Golosov assegnava una bibliografia specifica¹⁶⁹ riguardante un preciso periodo storiografico: in tal modo lo studente poteva confrontarsi con una visione deterministica della storia dell'architettura, comprendere che in questa disciplina elementi quali forma, materiale e composizione sono indissolubilmente connessi con l'evoluzione storico-culturale e col progresso tecnologico. È importante comprendere la singolarità della scelta e della volontà di Golosov di restituire la dimensione storiografica degli stili. Nikolaj Ladovskij, che attraverso il suo corso propedeutico mirava ad indagare gli archetipi dell'architettura attraverso lo studio di quattro discipline – superficie, colore, volume, spazio - esponeva nelle sue aule tavole raffiguranti architetture di differenti periodi storiografici dal rinascimento al neo russo, sino alla contemporaneità di alcune architetture sovietiche ed europee in dialogo con l'ingegneria. Tuttavia ciò era volto ad enfatizzare alcuni dati di continuità riscontrabili nei dati formali della composizione architettonica. Come specifica a tal riguardo Luka Skansi:

«non si tratta di una lettura strumentale, di una rivalutazione stilistica della storia (...). Quello che i giovani insegnanti sovietici guardano nella storia è la sua potenziale continuità, l'attualità di alcuni suoi concetti architettonici, del tutto astratti dai linguaggi, come appunto la genealogia dello spazio in architettura, il problema del ritmo»¹⁷⁰.

Il pensiero di Il'ja Golosov circa le relazioni interconnesse tra la composizione, lo studio degli stili e il disegno sono espresse con chiarezza nel seguente scritto:

«Lo studio dello stile fine a se stesso non permette di

168 Cfr. S. O. Chan Magomedov, Vhutemas: ..., art.cit. pp. 299-310.

169 RGALI, f.1979, o.1, c, 14, pp. 1-6.

170 L. Skansi, Insegnare architettura. Nikolaj Ladovskij: "spazio" corso base al Vchutemas, Mosca 1920, in "Casabella" n. 847, 2015, pp.3-19.

conoscere le fondamenta dell'architettura, è per questo che non deve (si sottintende lo stile classico -nota di chi scrive) figurare nel corso della composizione architettonica. L'architettura classica è inserita nel programma e questo è un dato di fatto. Non si tratta di studiarne lo stile ma di comprenderne lo spirito esaminando i principi di relazione delle masse, le relazioni delle masse e delle forme, la loro percezione, le corrispondenze tra il piano e la facciata, la finalità delle forme etc. È solo in quest'ottica che conviene avvicinarsi allo studio dell'architettura classica, al livello preparatorio del corso di composizione architettonica. (...) Questa disciplina permette di studiare le proporzioni classiche, ma questo apprendimento delle proporzioni in quanto tali non deve tener conto solo di esempi classici. Solo l'analisi delle opere che presentano una struttura generale ripetitiva, come per esempio i templi greci, permette di stabilire delle relazioni più o meno costanti tra le parti di una struttura. Tuttavia lo studio delle proporzioni in generale non deve limitarsi a questi elementi. Le proporzioni necessarie per qualsiasi opera di architettura devono essere collegate e sfociare dall'opera stessa. Inoltre un insieme non risulta mai semplicemente da una somma di relazioni definite dalle parti che la compongono. È necessario conoscere il significato intrinseco delle proporzioni indipendentemente dal luogo che esse occupano nell'architettura classica. Non bisogna frenare lo slancio creativo che è un fattore indispensabile dell'attività architettonica, non si può dunque che incoraggiare lo slancio creativo degli allievi attraverso l'insegnamento adatto. In quanto docenti noi dobbiamo mettere a punto un sistema capace di sviluppare al meglio le capacità creative dei nostri allievi, un sistema che poggierebbe essenzialmente sulle fondamenta dell'architettura. In funzione di questa analisi si considera che il programma di insegnamento preparato per il laboratorio non sia allo stato attuale soddisfacente e propongo di sostituire il corso di disegno dell'architettura con un corso di costruzione dell'architettura»¹⁷¹.

Altro cambiamento di estremo interesse era l'articolazione del corso in quattro moduli: 1. costruzione architettonica; 2. composizione; 3. ricerca architettonica; 4. letteratura. Ognuno di questi moduli didattici aveva un programma differente a seconda dell'anno di corso. In uno dei programmi¹⁷² del Laboratorio del professor Il'ja Golosov e Konstantin Mel'nikov leggiamo che il corso di Costruzione architettonica

171 S. O. Chan Magomedov, *Vhutemas*: ..., art.cit. pp. 299-310.

172 RGALI, f.1979, op.1, c.14, pp.1-6.

prevedeva al primo anno: 1. studio della massa architettonica, nell'esame della forma e della posizione, quindi lo studio delle masse statiche e dinamiche; 2. rapporto tra le masse, produzione di due elaborati. Al secondo anno il tema di studio dello stesso modulo era il ritmo delle masse architettoniche e i sistemi di costruzione, con la produzione di due elaborati. Al terzo anno lo studio era incentrato su "le masse degli organismi architettonici", quindi passando ad un'opera complessa e allo studio nella sua totalità attraverso un elaborato grafico. Il modulo di composizione era invece laboratoriale e consisteva nell'elaborazione di due progetti ed era uguale per ogni anno di corso. Il modulo di ricerca architettonica verteva sullo sviluppo di un'analisi critico-teorica. Al primo anno era richiesto lo studio della forma e del rapporto tra le masse nell'architettura classica antica e l'elaborazione di un saggio scritto con in allegato un elaborato con dei disegni interpretativi; al secondo anno il tema di studio era il ritmo e la composizione nell'architettura classica con l'elaborazione di un saggio scritto con allegati disegni esplicativi (due elaborati); il terzo anno invece lo studio era incentrato sugli organismi architettonici in diverse epoche del passato attraverso l'elaborazione di un saggio scritto con un elaborato con disegni esplicativi. Infine vi era una quarta parte, bibliografica. Agli studenti del primo corso era richiesta la conoscenza della letteratura specialistica sull'architettura classica antica, al secondo corso invece dell'architettura rinascimentale, al terzo la conoscenza della letteratura specialistica circa il periodo moderno e della critica artistica. In altri programmi del laboratorio di Golosov e Mel'nikov¹⁷³ è fatta menzione del corso del quarto anno, che tuttavia non si articolava nei quattro moduli su elencati, bensì prevedeva l'elaborazione di progetti grafici su temi specialistici. Infine l'elaborazione del progetto di diploma.

5.3 Lo sviluppo della teoria degli organismi architettonici

«Prima di tutto bisogna porre la questione se sia necessaria una qualunque teoria sulla costruzione degli organismi edilizi e delle masse architettoniche. E

¹⁷³ RGALI, f.1979, o.1, c.14, pp.1-6. Non vi sono date; RGALI, f.1979, o.1, c. 68, p.10, Programma del corso Novaja Akademija 1922.

cosa possa determinare la disposizione degli elementi architettonici dell'organismo; cioè se è necessario cercare una soluzione al compito che stiamo affrontando per la risoluzione delle questioni sulla costruzioni degli edifici: lo affrontiamo dal punto di vista ingegneristico?

Potrebbe essere triste se questo punto di vista lo trattiamo come se fosse consolidato, ma per fortuna non è il nostro caso, è il contrario (...).»(I. Golosov, *O sovremennyh tečenijach v architekture*, *Sulle contemporanee tendenze in architettura*, anni Venti)¹⁷⁴

Con la sua Teoria degli organismi architettonici, elaborata tra il 1920 e il 1924 - mai pubblicata - Golosov propose un'analisi dell'architettura come di un organismo, un sistema organizzato costituito da differenti parti fra loro connesse o interdipendenti, i cui rapporti geometrico-spaziali erano enfatizzati da quelle che definì linee di tensione. Presso atto della profonda crisi dell'architettura la proposta di Golosov fu quella di analizzare e comprendere le regole della composizione architettonica. A tal fine individuò nell'opera architettonica parti compositive di differente valore, ognuna delle quali si definiva in base al rapporto con le altre e con l'intera composizione. Più precisamente nel suo manoscritto incompiuto Golosov analizza: dipendenza tra forma e contenuto; dipendenza tra forma e massa; la percezione della forma; l'espressione della massa tramite la forma; le forme del movimento; la correlazione tra le forme e la loro influenza reciproca¹⁷⁵. Il manoscritto incompiuto in cui Golosov ordina e argomenta il suo pensiero circa la Teoria degli organismi architettonici¹⁷⁶ pone i seguenti argomenti: 1. Il concetto di massa e forma nel processo di composizione architettonica; 2. La massa architettonica e la sua comprensione; 3. Massa architettonica soggettiva; 4. Massa soggettiva di dipendenza semplice; 5. Massa soggettiva di dipendenza complessa; 6. La linea di tensione (linea di tensione passiva e attiva); 7. Massa architettonica oggettiva; 8. Massa oggettiva nell'orga-

174 RGALI, f.1979, o.1, c.69, pp.1-19. Pubblicato precedentemente in *Mastera sovetskoj architektury ob architekture*.

175 Gli appunti teorici di Il'ja Golosov manoscritti sono conservati all'archivio RGALI, f.1979, o.1, c.71-72-73. Tuttavia gran parte degli scritti sono incomprensibili per la grafia dell'autore.

176 Trascritto e pubblicato in S.O. Chan Magomedov, *Il'ja ...*, op.cit. pp. 210-228.

nismo architettonico di gravità verticale; 9. Massa oggettiva nell'organismo architettonico di gravità orizzontale (non argomentata). Ad apertura dello scritto sono espresse le numerose ragioni di questa trattazione che risiedono nel desiderio ultimo di far "rinascere l'architettura" e a tal fine, spiega Golosov, è necessario tentare di comprendere quali discipline artistiche e scientifiche possano incidere sul processo creativo individuale – che egli ritiene nascere da un'intuizione che necessita di essere sistematizzata e razionalizzata e a tal riguardo afferma:

«l'architetto deve essere in grado di scegliere la tecnica compositiva in base all'intuizione. Ciononostante un lavoro che si fondi solo sull'intuizione è difficile che possa essere buono. (...) se il punto di partenza dell'intuizione sarà chiaro il risultato sarà buono. Più sarà chiaro il principio alla base, più l'opera architettonica sarà percepita con facilità»¹⁷⁷.

Quindi aiutare la comprensione dell'architettura attraverso l'individuazione degli archetipi –*primitivnyj* (primitivi) – che il moscovita rintraccia nelle masse e nei volumi architettonici che dovranno essere analizzati e compresi nei loro rapporti reciproci e con lo spazio:

«è arrivato il momento di sollevare una questione: la rinascita dell'architettura innalzandola ad un'altezza inerente alla sua natura. Questa questione inevitabilmente riconduce a un'altra (...) è necessario porre la formazione artistico-architettonica sul piano della sua convenienza, in relazione alla necessità dell'assimilazione iniziale di un certo numero di discipline scientifiche e artistiche, che può agevolare il manifestarsi di una tendenza artistica nell'individuo. Cercando di arrivare quanto più vicino possibile ad una risposta per la questione evidenziata, considerato da parte mia l'impegno attuale, è doveroso stabilire, infine, una solida concezione riguardante le masse e le forme architettoniche, sulla base dell'opportunità derivante da questi concetti in relazione alla loro utilità nel processo di composizione architettonica»¹⁷⁸.

Infine aggiunge una nota conclusiva sul metodo affermando che: «tutti i punti discussi più avanti non devono essere intesi come leggi inviolabi-

177 RGALI, f.1979, o.1, c. 74, pp. 4-6. (italiano mio).

178 I. Golosov, *Ponjatje massy i formy v processe arhitekturnoj kompozicii*, trascritto in: S.O. Chan Magomedov, *Il'ja...*, op.cit. pp. 210-1. (italiano mio)

li che non consentono alcuna deroga. Qui contemplati, con una chiara argomentazione, i principi di comprensione devono essere flessibili»¹⁷⁹. Dopo questa ampia premessa tutto il trattato incompiuto analizza puntualmente quelle che Golosov individua quali singole parti agenti nel complesso meccanismo dell'organismo architettonico. Egli conduce un ragionamento compositivo di natura volumetrico-spaziale¹⁸⁰ atto a individuare e caratterizzare con precisione le diverse parti di un manufatto architettonico e le relazioni che tra queste intercorrono. Il primo passo è volto a differenziare e definire i concetti di massa e forma in architettura. La massa architettonica si differenzia dalla forma architettonica per l'assenza di significante; la forma è data dalla massa più il contenuto. La prima, definita come "il primitivo della costruzione", è direttamente legata alla sua dimensione geometrico-volumetrica: «la massa architettonica è la più semplice forma tridimensionale, non necessita alcun sostegno ed è indipendente nella sua manifestazione»¹⁸¹. Fondamentale è l'analisi dei solidi puri e delle loro variazioni. Cubo, cilindro, prisma, sfera, piramide e cono sono individuati quali sei solidi dalle cui variazioni e aggregazioni nasce l'opera architettonica. Golosov nomina questi volumi puri "masse separate". A tal riguardo dice: «bisogna essere molto attenti a usare queste masse (figure geometriche tridimensionali) (...) poiché esse sono simmetriche e per loro natura autonome. (...) (Questo tipo di massa) può essere denominata massa a simmetria piena»¹⁸². Tuttavia tra queste individua delle variazioni che non possono essere autonome e cercano sostegno in altre masse, come ad esempio avviene per la quarta parte della sfera, o un prisma ottago-

179 Ivi, pp. 211. (italiano mio)

180 Va sottolineata la concezione e il ragionamento volumetrico in relazione all'inversione di rotta che si ebbe nel costruttivismo - si ragionava principalmente sulla pianta - e all'ulteriore cambio di rotta degli anni del Realismo Socialista quando l'importanza della pianta passò in secondo piano rispetto al discorso espressivo-rappresentativo delle facciate. Come vedremo successivamente, Golosov aderì parzialmente al costruttivismo e possiamo leggere in questa divergenza - primato volumetrico / primato planimetrico - una ragione di non trascurabile importanza in questo atteggiamento di riserva.

181 I. Golosov, *Ponjatje ...* in S.O. Chan Magomedov, *Il'ja ...*, op.cit. pp. 212. (italiano mio)

182 RGALI, f.1979, O.1, c. 71, p.31. citato in S.O. Chan Magomedov, *Il'ja ...*, op.cit. pp. 62.

nale o il cilindro che non possono essere posti orizzontalmente. Vi è poi invece all'interno della composizione una massa definita come compiuta, che può esistere anche al di fuori della composizione e che, allo stesso tempo, caratterizza la composizione. A seconda del rapporto tra le masse Golosov distingue Massa architettonica soggettiva e Massa architettonica oggettiva. La massa architettonica soggettiva è dipendente solo dall'idea architettonica:

«La massa architettonica soggettiva è quella massa sulla quale si concentra l'idea generale della composizione architettonica; essa porta su di sé tutto il peso della responsabilità dell'unità di tutte le masse esistenti. (...) La massa soggettiva come nucleo dei suoi organismi viventi è un fenomeno che fa nascere le masse, organicamente dipendenti da essa. È assolutamente individuale e, nelle sue forme, nella condizione generale delle masse, unica. (...) Non ne consegue, tuttavia, una comprensione della massa soggettiva come inviolabile nel senso di cambiamento parziale della sua forma: inizialmente la forma stabilita viene accettata come flessibile nel processo di composizione architettonica fino al momento della fissazione di una piena armonia nella vita dell'organismo artistico, delle concezioni architettoniche unificate sulle masse, ma a condizione che non si interferisca con il principio primario della costruzione della massa soggettiva, visto che il valore di quest'ultima è indubbio»¹⁸³.

A seconda del rapporto con le altre masse Golosov differenzia: masse soggettive di dipendenza semplice e masse soggettive di dipendenza complessa. Più precisamente:

«la massa architettonica soggettiva, che vede riunite su di essa le masse dell'organismo, si chiama massa soggettiva di dipendenza semplice. Un tale termine, di conseguenza, implica che la massa soggettiva esista separatamente rispetto all'organismo delle masse. (...) la pura massa soggettiva di dipendenza semplice nella maggior parte dei casi si manifesta nell'immagine della più semplice forma geometrica tridimensionale, seguendo la linea della superficie dei suoi equivalenti da tutti i lati (...). La massa soggettiva di dipendenza semplice, in quanto di importanza superiore, perde la necessità di avere in sé direttamente l'organismo secondario; essa può

183 I. Golosov, *Ponjatje...*, in S.O. Chan Magomedov, *Il'ja ...*, op.cit. pp. 213-4.

esistere al di fuori di quest'ultimo e sussistere da sola. (...) la massa architettonica soggettiva di dipendenza semplice nella maggior parte dei casi assume una forma di piena simmetria nello sviluppo unicamente verticale del suo asse e verso un cambiamento uniforme nell'orientamento centrifugo o centripeto»¹⁸⁴.

Golosov individua poi la massa oggettiva di dipendenza complessa. Questa si caratterizza per essere dipendente sia dalla massa soggettiva di dipendenza semplice sia dall'intero complesso architettonico:

«Il tale elemento assoggettato alla massa soggettiva verrà chiamata massa di dipendenza complessa, in quanto essa, oltre che subordinata della massa soggettiva di dipendenza semplice, è anche dipendente dall'idea architettonica-spaziale; la tale massa presenta due dipendenze e porta su di sé una responsabilità tanto nei confronti del suo organismo, quanto verso l'organismo della massa soggettiva di dipendenza semplice»¹⁸⁵.

La sua forma geometrica, dipendendo quindi sia dalla massa soggettiva che dall'intera composizione è, dice Golosov, variabile. La violazione della forma e la mancanza di simmetria sono tratti caratterizzanti. A regolare i rapporti tra le masse sono quelle che Golosov chiama *Lini-ja t'jagotenija*, ossia linea di gravitazione o di attrazione. Golosov sosteneva che l'unità dell'opera è data dalla linea di attrazione principale.

«E quindi: la linea che mostra la direzione generale dell'organismo si chiama linea della sua gravitazione. In ogni organismo, come sistema di forze, esiste una linea di gravitazione, che rappresenta il carattere di questo sistema e può indicare diverse direzioni. In un organismo semplice troveremo una linea semplice di gravitazione; in un organismo più complesso, una linea più complessa. La linea di gravitazione, come elemento portante dell'idea architettonico-spaziale, in buona misura ne costituisce l'essenza; immaginare una linea di gravitazione propria dell'organismo significa avere comprensione della sua rilevanza spaziale. Non c'è necessità di classificare gli aspetti delle linee di gravitazione, poiché esse sono estremamente varie e dipendono solamente dal punto di vista individuale che costruisce la linea in questione, nei limiti delle condizioni analizzate; andremo a delineare

184 Ivi, pp. 215.

185 Ivi, pp. 217.

due tratti caratteristici di questi aspetti, che sono:
Attiva, o linea di gravitazione verticale
Passiva, o linea di gravitazione orizzontale»¹⁸⁶.

La linea di gravitazione verticale è caratteristica di alcune masse, come il cilindro con asse verticale, la piramide di base quadrata, il cono. Al di là della specifica geometria, ogni massa della composizione architettonica è caratterizzata da una particolare linea gravitazionale, mentre l'intera opera è caratterizzata da un'unica linea gravitazionale:

«(...) la verticalità dell'asse centrale della massa condiziona totalmente la sua staticità, nella sua posizione come nella percezione. Com'era già stato detto in precedenza, con questa caratteristica di piena staticità, ma anche con il tratto della piena simmetria, si definisce la massa soggettiva/parziale di dipendenza semplice, la quale nella maggior parte dei casi assume proprio la forma del tale ordine. Questo porta a concludere che la linea verticale di gravitazione, principalmente, si sviluppa nella massa soggettiva dell'organismo unificato, ad esempio nella massa soggettiva di dipendenza semplice. Tale massa, proprio per il suo scopo, non può prevedere una gravitazione in una qualsiasi delle proprie linee laterali, il che ci parla dell'unica possibilità, in questo caso, della linea di gravitazione: la verticalità. (...) che oltre alla presenza nell'organismo della linea verticale di gravitazione possono esserci, chiaramente, linee che esprimono un altro ordine, ma, come già detto prima, si deve guardare la linea di gravitazione come elemento differente da tutti quelli caratterizzanti l'organismo. (...) la linea che mostra una tendenza in verticale dell'organismo o della massa separata si chiama linea verticale di gravitazione. La linea che occulta la gravitazione verticale si chiama linea di gravitazione dell'organismo centrale unificato»¹⁸⁷.

Alcune masse invece sono caratterizzate da un andamento orizzontale che le predispone ad avere linee di gravitazione orizzontali; anche se la maggior parte delle masse dell'organismo architettonico sono caratterizzate da linee di gravitazione orizzontale ciò non condiziona l'orientamento della linea di gravitazione dell'intero organismo.

«In ogni forma geometrica tridimensionale, escludendo

186 Ivi, pp. 219.

187 Ivi, pp. 219-221.

cubo e sfera, la linea di gravitazione è collegata ad una o ad un'altra forza, ottenuta dalla diversificazione tra forze verticali e orizzontali; la predominanza di una di queste due forze ne consente una chiara percezione ed un attivismo relativamente ad altre forze considerate passive»¹⁸⁸.

Golosov individua poi dei volumi geometrici che sono subordinati all'idea architettonico spaziale, quindi alla massa soggettiva e anche alla linea di gravitazione. Questi elementi non hanno valore compiuto al di fuori dell'organismo architettonico e il loro valore e la loro forma è generato in funzione dell'organismo. Questi, a seconda del loro asse sono distinti in: 1. masse oggettive con gravitazione verticale; 2. Masse oggettive a gravitazione orizzontale. Chan-Magomedov aveva aperto la possibilità di un'influenza del cubofuturismo sull'architettura e sulla teoria di Il'ja Golosov dal punto di vista della composizione volumetrica, per «la nudità delle forme geometriche semplici, per la dinamicità delle composizioni e null'altro». Tuttavia alle poche righe dedicate dallo storico sovietico a questo legame con l'opera dell'architetto moscovita occorre fare delle precisazioni. Riteniamo infatti che le radici teoriche delle sue posizioni non siano da rintracciare tanto nell'opera dei cubo-futuristi, bensì in colui che ne è considerato il padre: Paul Cézanne. È un'analogia null'affatto formale, bensì di metodo: come l'avanguardista francese anche Golosov ricercò nell'organismo architettonico le sue componenti primarie, i primitivi, come da lui nominati, le masse architettoniche definite come «la più semplice forma tridimensionale». In entrambi è presente e quasi predominante il momento analitico e del resto è stato scritto che: «l'opera di Cézanne può essere letta come strenua investigazione sulla pittura, e più propriamente sui rapporti tra superficie e rappresentazione»¹⁸⁹. Entrambi operavano attraverso la decomposizione della realtà osservata oggetto di interesse: per Cézanne nature morte, paesaggi, scene di vita comune, per Golosov l'opera architettonica; l'analisi si esplica attraverso la «riduzione» dell'oggetto in solidi geometrici; in entrambi inoltre vi è la presenza di due direttrici, una orizzontale e una

188 Ivi, pp. 221.

189 F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, Einaudi, Torino, 1975, p. 24.

verticale, che nel francese rappresentano le coordinate orizzontali e verticali che definiscono lo spazio della tela, della superficie pittorica, mentre in Golosov sono espresse dalle linee di tensione. Un altro punto di comunione tra i due è nella volontà di superare l'arte del passato: entrambi rintracciano nel processo analitico il metodo per poter pienamente comprendere, quindi superare, l'opera classica¹⁹⁰:

«"Che cosa si cela dietro questa vecchia pittura? Lo dobbiamo trovare oggi. Non dobbiamo accontentarci di mantenere le belle formule dei nostri illustri predecessori." In questo interrogativo e in questa risposta ritroviamo la più evidente enunciazione dell'atteggiamento criticistico, analitico, autoriflessivo che Cézanne assume di fronte alla propria opera e alla pittura intesa come disciplina e che gli consente di rinnovare i fondamenti, di "reinventare la pittura" come dice ancora Raynal. Nella lunga investigazione compiuta da Cézanne riscontriamo entrambi questi due momenti, quello di assunzione critica del codice attraverso lo studio dei "classici" e il momento della decostruzione del codice stesso mediante un procedimento di riduzione agli elementi del linguaggio. La fase decisiva coincide con il periodo definito "costruttivo" da L. Venturi. (...): Cézanne procede ora a una radicale destrutturazione del codice pittorico alla discontinuità delle unità linguistiche di base, rappresentate dalle forme geometriche semplici (il cono, il cilindro e la sfera) e con l'impostazione di una griglia spaziale riduttivamente fondata sulle orizzontali e sulle verticali»¹⁹¹.

Sebbene Golosov non abbia mai fatto diretto riferimento all'opera di Paul Cézanne è ben nota l'influenza che questi esercitò sulle prime avanguardie sovietiche, all'interno dei laboratori di sinistra quali lo Živskul'ptarchel'Inkuch. Preziosa è la testimonianza di Vladimir Krinskij¹⁹²:

190 Dirà ancora Filiberto Menna: «la destrutturazione analitica condotta da Cézanne nei confronti del codice pittorico consegnato alla tradizione, ma anche nei confronti del suo stesso lavoro immediatamente precedente, tende in sostanza a individuare le unità linguistiche di base, le invarianti sistemiche a partire dalle quali diventa poi possibile costruire un nuovo discorso» (1975, p.28).

191 Ivi, p.27.

192 Vladimir F. Krinskij (1890-1971), braccio destro di Ladovskij, lavorò al laboratorio architettonico del Mossovet dal 1919 insieme, tra gli altri, anche ad Il'ja Golosov. Fu membro dell'Asnova e insegnante al corso propedeutico al Vchutemas. Si veda: D. L. Melodinskij, *Vladimir Fedorovich Krinskij*, Moskva, Lad'ya, 1998; S.O. Chan-Magomedov, *Vladimir Krinskij*, Moskva, 2008.

«Il Nuovo era stato introdotto dalla pittura di P. Cezanne, nella quale gli artisti lessero, e poi svilupparono: 1) la materialità ed il peso degli oggetti; 2) il volume stesso degli oggetti e la sua espressione attraverso semplici superfici e corpi geometrici come cubo, sfera, cilindro, piano (Cezanne lo rivelò nella natura e lo esprime nella pittura, raffigurando oggetti semplici); 3) il colore legato alla materialità, alla voluminosità ed al peso dei corpi e degli oggetti, non il colore che scintilla, che si dilegua nell'atmosfera: un colore saturo e corposo, un colore locale, il colore dei riflessi, il colore stesso dell'oggetto ma non dell'atmosfera; 4) la scomposizione dell'oggetto nelle parti che lo costituiscono, il che acutizza la percezione ottica dell'oggetto stesso, imprimendo un ritmo nuovo all'oggetto stesso, stabilendo delle nuove relazioni spaziali all'interno del quadro. Tutto ciò aveva generato una nuova concezione di unità, integrità e solida proporzione nella composizione. Dunque Cezanne insegnò a vedere, indicò ciò che ancora non avevamo visto, evidenziò la bellezza nei corpi e negli oggetti semplici. Poi seguì il cubismo, molto è stato scritto su Cezanne e il cubismo, per cui mi limito solo a descrivere le nostre sensazioni e i nostri pensieri di fronte alla pittura di Cezanne, dei cubisti e degli astrattisti che conoscevamo attraverso le collezioni permanenti alle gallerie Sukinskij e Morozovskij a Mosca (...)»¹⁹³.

Un'ulteriore riflessione va fatta a proposito del colore cui Golosov non fece mai riferimento, né nel suo scritto incompiuto, né nelle esercitazioni assegnate al Vchutemas, fondamentale invece in Cézanne e che, come esplicitamente dichiarato da Krinskij, fu elemento ripreso dal gruppo dei neo-razionalisti, ed eletto a disciplina fondamentale¹⁹⁴. Questo non significa che il colore non fu elemento importante nell'opera di Golosov, dal momento che costituisce nel suo lavoro un tratto fondamentale specialmente nel periodo simbolico-romantico. Sorge un'ulteriore domanda: il periodo in cui viene elaborata la Teoria degli organismi architettonici è lo stesso in cui Golosov opera nel segno romantico-simbolico: dove è possibile leggere il simbolo nella sua teoria? Il moscovita non ne fece mai riferimento. I processi simbolici adottati da Golosov sino al 1923-1924 possono essere intesi quale

193 L. Komarova, *Il Vchutemas e ...*, op.cit. pp.38-39.

194 Colore era una delle quattro discipline del corso propedeutico del Vchutemas istituito su proposta di Ladovskij che comprendeva altri tre corsi: Superficie, Volume, Spazio.

scelta specifica¹⁹⁵, personale, adottata in merito al contenuto dato alla *massa* geometrica affinché si definisca la *forma* portatrice di significato. Circa il legame tra prassi progettuale e teoria proponiamo l'interpretazione offerta da Maurizio Meriggi: «Nella soluzione sviluppata nelle varianti di impianto nel progetto del Palazzo del Lavoro nei due quadrati vengono inseriti i cerchi inscritti mentre per la comprensione della logica di aggregazione tra massa soggettiva (la cupola) e masse oggettive (semicilindro rovesciato, e la sequenza dei parallelepipedi allungati) possono essere aggiunte le procedure indicate nelle illustrazioni del trattato. La sequenza degli schizzi mostra altresì le varianti di attribuzione della *forma architettonica* all'accrocchio dei volumi puri con i loro annessi che costituiscono l'impianto – in analogia agli esempi di *ensembles* architettonici e temi edilizi indicati negli *Studi* in coda all'esercizio»¹⁹⁶.

Le precedenti pubblicazioni riportavano un dato parziale del lavoro di laboratorio¹⁹⁷ e il materiale pubblicato evidenziava un opposto orientamento nei corsi del Politecnico e del Vchutemas: le esercitazioni attinenti a quest'ultimo istituto erano infatti tutte di ordine astratto, volte ad indagare i principi propri della Teoria degli organismi architettonici (massa, volume, proporzioni, ritmo, tensioni etc.) mentre quelle elaborate per l'Istituto Politecnico erano di ordine pratico (dato un tema – l'osservatorio scientifico ad esempio – elaborare il progetto architettonico). Documenti inediti hanno messo in luce che anche al Vchutemas Il'ja Golosov prevedeva delle piccole esercitazioni su tema (progetto per un maneggio, progetto per un bagno pubblico, etc.): questo chiarifica infatti il grande progetto didattico della *Novaja Akademia*, la trasformazione del corso di disegno, la suddivisione del laboratorio di Il'ja Golosov e Konstantin Mel'nikov in quattro moduli didattici per il

195 Più volte egli specifica la libertà di scelta e la possibilità che il metodo da lui indicato al Vchutemas sia solo una delle strade possibili tra le molte atte a favorire il dispiegamento del processo creativo individuale.

196 M. Meriggi, *Tre laboratori della facoltà di Architettura del VKhUTE-MAS*, in A. Gallo (a cura di), *The clinic of dissection of art*, Marsilio, Venezia, 2012, pp. 33-46.

197 Parziale è anche in questo intervento: molto materiale è andato perso, ad esempio i lavori degli studenti di Golosov e probabilmente ulteriori esercitazioni.

controllo completo – compositivo, costruttivo, analitico e storiografico.

ESERCITAZIONI:

Situazione delle masse (movimento)

Esercitazione primo anno

Per mezzo di combinazioni delle forme tridimensionali semplici (cubo, parallelepipedo, cilindro etc.) di dimostrino le seguenti situazioni delle masse architettoniche:

Stasi;

Movimento verticale;

Movimento orizzontale;

Movimento contemporaneamente orizzontale e verticale e movimenti incrociati.

Lo svolgimento grafico e la scelta degli aspetti prospettici sono liberi.

18 dicembre 1920¹⁹⁸.

La correlazione delle masse e la loro elaborazione

La stessa identica massa è percepita in maniera diversa in base alla relazione che ha con altre masse correlate con questa. Si dimostri:

L'aumento della massa N;

La diminuzione della massa N;

Le modifiche dei dettagli portano della grandezza della massa. Si dimostri:

L'influenza della grandezza e della forma di un incavo nella percezione della grandezza di una massa;

L'importanza di diverse elaborazioni architettoniche rispetto ad una stessa massa;

L'importanza dello spazio per la percezione delle masse.

Si dimostri:

L'espressione della potenza delle masse;

L'importanza delle relazioni spaziali.

Le soluzioni dei compiti devono essere chiare ed espresse tramite concreti disegni tecnici.

I lavori dovranno essere consegnati il 9 aprile prossimo.

¹⁹⁸ RGALI, f. 1979, o.1, c.65, pp. 2-3. Precedentemente pubblicato in S.O. Chan Magomedov, *Il'ja ...*, op.cit. pp. 71-2. (traduzione mia)

11 marzo 1921¹⁹⁹.

Programma del corso di composizione architettonica

Programma del primo anno della facoltà di architettura dell'Istituto Politecnico di Mosca.

Copia dattiloscritta, 8 Aprile 1921.

1. Il concetto di architettura. i suoi obiettivi, il suo significato per l'umanità. Corso magistrale.
 2. Le masse architettoniche:
 - A_ il concetto di massa architettonica, corso magistrale
 - B_ la posizione tra le masse;
 - C_ il rapporto tra le masse;
 - D_ scala di masse;
 3. Le forme architettoniche:
 - A_ il concetto di forma architettonica, corso magistrale;
 - B_ dipendenza della forma in rapporto al contenuto;
 - C_ rapporti tra le forme;
 - D_ scala delle forme;
 - E_ composizione architettonica semplice: piano generale, facciate,
 4. Trattamento architettonico delle masse e delle forme:
 - A_ significato del trattamento diversificato di una stessa massa;
 - B_ messa in evidenza della scala di una massa attraverso il trattamento di un dettaglio architettonico.
 5. I mezzi di espressione:
 - A_ potenza della struttura;
 - B_ messa in evidenza della grazia di una struttura;
 - C_ messa in evidenza di un'idea di una struttura;
- Composizione monumentale semplice, piano generale, facciate.
6. Significato delle relazioni spaziali.
 7. Il ritmo in architettura.

Lavoro di laboratorio

Studio della messa in evidenza dell'idea di un edificio

¹⁹⁹ RGALI, f.1979, o.1, c.65, p.9. Precedentemente pubblicato in S.O. Chan Magomedov, *Il'ja ...*, op.cit. pp. 72. (traduzione mia)

Studio dell'espressione dell'idea di un edificio in forma architettonica. Elaborare un tempio egizio.

Esaminare un tempio egizio;

storiografia del culto religioso e dell'idea di tempio in Egitto;

esaminare il culto in forma architettonica, il piano, la facciata i dettagli.

Presentare la ricerca sotto forma di elaborato scritto ed allegare un disegno tecnico esplicativo e schematico.

19 aprile 1921²⁰⁰.

I rapporti tra le masse e il loro trattamento

Corso del primo anno della facoltà di architettura dell'Istituto Politecnico di Mosca.

1. Una massa non è percepita se non in relazione al suo rapporto con le altre masse ad essa collegate.

ESERCIZIO: a. Mostrare l'aumento della massa del volume n. ; b. la diminuzione della massa del volume n.;

2. Messa in evidenza di una scala di una massa attraverso il trattamento di un dettaglio architettonico; mostrare l'influenza dell'importanza della forma nell'evidenza di una massa sulla percezione della sua grandezza;

3. Mostrare la potenza delle masse, il significato delle relazioni spaziali; presentare delle soluzioni chiare sotto forma di disegni e di piante.

Da consegnare entro il 3 Aprile.

La costruzione architettonica

programma del primo anno, 6 Aprile 1921

La posizione delle masse architettoniche combinando volumi semplici (parallelepipedi, prismi, cilindri, anelli cilindrici)

Mostrare sotto forma di disegno o di schizzo la posizione delle masse architettoniche come indicato di seguito:

Riposo; movimento verticale; movimento orizzontale; movimento

200 RGALI, f.1979, o.1, c.65, p.4. Precedentemente pubblicato in S.O. Chan Magomedov, *Il'ja ...*, op.cit. pp. 73. (traduzione mia)

- 132 Il'ja Golosov (1883-1945). Un architetto sovietico tra avanguardie e Realismo Socialista
orizzontale e verticale; movimento fortuito; rappresentazione grafica libera; rappresentazione in prospettiva desiderata.

Da consegnare il 26 Aprile.

Il sistema di costruzione

Esercizi e studi.

'23 e '24

Esercizi:

su una superficie orizzontale siano dati due quadrati uguali posizionati a 45° l'uno rispetto all'altro, in modo che le loro diagonali si incrocino in un punto.

Trasformare questo insieme in un volume affinché un osservatore posto su una superficie orizzontale possa percepirne la base da qualsiasi punto si trovi.

2.siano date dieci forze equivalenti. Siano fornite dieci combinazioni di queste forze ripartite su un parallelepipedo $1 \times 1 \times 2$ situato su una superficie orizzontale. Indicare l'azione di queste forze sia a metà della deformazione del parallelepipedo (nel mezzo), sia attraverso l'aggiunta di un volume supplementare.

Studi:

cattedrale di san Basilio, cattedrale di santa Sofia, cattedrale di Colonia, ...

redigere schemi esemplificativi.

La costruzione architettonica

Programma del secondo anno.

'23 e '24

Si consideri che l'intervallo è un fattore di unità, il ritmo è un fattore di diversità, sottomettere il ritmo alla dimensione dell'intervallo consente di trovare l'equilibrio tra unità e diversità.

Mostrare, utilizzando volumi semplici, che il ritmo in un intervallo può essere statico e dinamico. Il ritmo di tre-quattro intervalli può egualmente essere statico o dinamico, idem con l'introduzione delle

pause. Organizzare ciascuno dei tre gruppi seguendo due assi separati, orizzontale e verticale. Risolvere l'esercizio utilizzando i volumi seguenti:

tre cubi di volume X ;
sei prismi di volume X ,
tre cilindri di volume $2X$;
sei prismi di volume $2X/2$;
schema e schizzi.

Da restituire il 15 Aprile 1924.

Messa in evidenza della potenza e della grazia di un edificio

Programma introduttivo destinato a tutti i livelli

Definire il progetto di due edifici rivestiti di pietra, situati ai piedi di una parete rocciosa e di un parco urbano. Conservando la stessa sedimentazione orizzontale delle mura esterne, introdurre nei due casi un dettaglio identico rivelatore della scala globale. Far corrispondere il carattere dell'edificio al suo luogo di ubicazione. Presentare il progetto come disegno, scultura o come compito accompagnato da _____ esemplificativo all' _____. Giustificare il principio dell'edificio proposto avvalendosi del progetto definire i principi di grazia e di potenza.

I compiti e le note esplicative saranno analizzati in gruppo. Le conclusioni più interessanti saranno riportati in un libro curato dagli studenti.

Primo corso di architettura

Laboratorio artistico-tecnico.

È richiesto: disegno preliminare di un piccolo bagno in un villaggio con i seguenti spazi:

guardaroba;
bagno turco;
impianto di riscaldamento dell'acqua;
bagno.

Superficie lorda totale di ogni locale 10 sažden²⁰¹ quadrati.

È inoltre necessario fornire di una stufa ogni locale, un serbatoio di acqua calda; un serbatoio di acqua fredda, al piano superiore, e il deposito della legna da ardere.

L'idea del bagno determina la sua forma.

Rappresentare:

piante, prospetti, sezioni a scala non inferiore $\frac{1}{2}$;

prospettiva o medello

da consegnare 4 maggio 1921.

Data: 6 aprile 1921²⁰².

Atelier Golosov

Primo corso di Architettura

È richiesto: utilizzando motivi classici progettare la grotta nel giardino pubblico della città.

Dimensioni interne della grotta:

profondità: 4 yard

lunghezza: 8 yard

altezza: 4 yard

il progetto deve essere eseguito con inchiostro o seppia e bisogna produrre: una pianta, un prospetto e una sezione in scala.

Consegna lavoro 9 luglio 1921.

Data: 22 aprile 1921²⁰³.

Vchutemas, primo corso di architettura

È richiesto: il progetto per un capannone rurale situato nel centro degli edifici residenziali.

Il capannone deve essere:

Capannone per due serbatoi e una pompa;

Sala d'attesa;

—

È prevista una torre di osservazione, una sala in legno e un pozzo

201 Antica unità di misura russa pari a circa 2,13 m.

202 RGALI, f.1979, o.1, c. 64, p.3. (italiano mio)

203 RGALI, f.1979, o.1, c. 64, p.5. (italiano mio)

chiuso.

Oltre ai locali indicati può essere progettata una pensilina per gli incontri degli abitanti del villaggio.

L'area totale deve essere 10 sažden quadrati.

La forma del capanno è rivelata dal suo contenuto e da questo dipende.

Rappresentare: piante, prospetti e sezioni di scala non inferiore a $\frac{1}{2}$ - sažden'.

Vista in prospettiva o un modello.

Nota esplicativa.

Da consegnare il 7 maggio 1921.

Data: 22 aprile 1921²⁰⁴.

COMPITO PER IL SECONDO CORSO

Laboratorio sperimentale

È richiesto un progetto per un maneggio di paese – una scuola di equitazione (in materiale ignifugo).

Nel maneggio sono previsti allenamenti a cavallo e gare a cavallo.

La posizione dell'arena rispetto alla scuola è la seguente:

1.

Sala per cavalcare di circa 150 sažden' quadrati.

Sala per la formazione sulle macchine.

Due spogliatoi – per uomini e donne.

La stanza del guardiano.

Lavabo e lavandini.

2.

Stabile per 20 cavalli / potrebbe essere con il progetto di uno stabile separato se prevista la possibilità di passaggio riscaldato per il maneggio (...) il passaggio deve essere non meno di 6 aršin²⁰⁵.

4 banchi / scuderie / area 5x5 aršin (...).

Presentare: piante e sezioni in scala 0.005 sažden'²⁰⁶.

204 RGALI, f.1979, o.1, c. 64, p.4. (italiano mio)

205 Antica unità di misura russa. 1 aršin = $\frac{1}{3}$ sažden'.

206 RGALI, f.1979, o.1, c. 64, p.13. (italiano mio)

PROGRAMMA

Per la compilazione del progetto per la "Casa delle assemblee popolari" 7

È richiesto: schizzi di progetto dell'edificio, tenendo conto delle esigenze popolari e i bisogni delle strade urbane.

Le condizioni per il progetto di questo edificio sono le seguenti:

La casa deve essere adatta per le riunioni, meeting, concerti, lezioni, riunioni per i dimostranti ecc.

la proposta per la costruzione dell'edificio sarebbe opportuna sulla piazza della città con sbocco della superstrada.

la forma del piazzale dipende dalle strade e anche dalle strutture architettoniche

nella corrispondenza architettonica l'edificio progettato deve avere la proprietà di combinare strutture architettoniche vicine.

tutti gli edifici che escono sulla piazza sono costruiti secondo la casa delle assemblee popolari.

Sono richieste le seguenti stanze:

La sala riunioni con atrio l'area è di circa 250 sažden quadrate.

Sala da tè con buffet

La sala da lettura giornali con una stanza per la raccolta di giornali e riviste

Due sale per i fumatori

L'ufficio del guardiano

Due stanze per ministri

Spogliatoio

Ripostiglio per i film.

L'anfiteatro in aperto per 1000-1500 persone

Tribuna degli oratori

Stanza per operatore del cinema

Il parcheggio delle cabine passeggeri

Luogo di pubblicazione di locandine, gli avvisi.

29 dicembre 1920²⁰⁷

207 RGALI, f.1979, o.1, c.64, p.6. (italiano mio)

3. Gli anni del Costruttivismo: affinità e divergenze (1924-1932)

3.1 L'adesione di Golosov al Costruttivismo

È il 1924 quando la produzione progettuale di Il'ja Golosov denuncia il significativo e drastico cambiamento che lo vide protagonista tra gli architetti conosciuti come Costruttivisti. In meno di dieci anni il giovane moscovita aveva esperito ogni -ismo possibile passando dal Neoclassicismo, al Neo-russo, dal Romanticismo-simbolico ora al Costruttivismo. Eppure, questa di Il'ja Golosov, in nessun caso deve essere letta come incoerenza: infaticabile ricercatore, aveva avuto importanti consensi sin dai tempi della formazione, ma non furono né i consensi né il successo a spegnere la sete di ricerca. Dopo aver vinto i primi tre premi con le varianti presentate al concorso per il Crematorio a Mosca abbandonò le forme del Razionalismo Settecentesco per ricercare negli archetipi della cultura russa, reinterpretati alla luce delle istanze perorate dalle avanguardie artistiche, la risposta architettonica adatta al neonato stato sovietico, giungendo così alla definizione della tendenza più radicale del campo architettonico dei primissimi anni Venti, quella romantico-simbolica. Anche quest'ultima vide il tramonto all'alba di un movimento che, nato dalla più sperimentale coscienza avanguardista pose come cardinale la questione sociale, con uno sguardo che, nel pieno della Cultura Uno¹, non poteva che oltrepassare le barriere di confine e, non guardare ma dialogare con l'Occidente: il Costruttivismo².

1 V. Papernyj, *Cultura Due. L'architettura ai tempi di Stalin*, Artemide, (1.ed. 1985), Roma 2017.

2 Sul Costruttivismo architettonico vi sono molti studi e pubblicazioni. Segnaliamo una brevissima bibliografia. In lingua italiana: V. Quilici, *L'architettura del Costruttivismo*, Editori Laterza, Bari 1969; V. Quilici, *Il Costruttivismo*, Editori Laterza, Bari 1991. In lingua originale: S.O.

La storiografia definisce questo periodo della carriera di Il'ja Golosov un “passaggio attraverso la posizione del costruttivismo”³ sottolineando due aspetti: la transitorietà e la non adesione teorica al movimento. Ed è infatti da precisare in prima battuta che Il'ja Golosov un costruttivista convinto non lo fu mai: aderì ben preso all'OSA - *Ob"edinenie sovremennich arkhitektorov* (Associazione degli architetti contemporanei)⁴, società che riuniva gli architetti costruttivisti e prese parte al comitato della rivista *SA Sovremennaja Architektura*, organo editoriale di tendenza, nel momento della costituzione stessa, per poi abbandonarla solo un anno più tardi, nel 1927⁵.

La virata che segnò la fine del periodo romantico-simbolico e l'adesione all'estetica costruttivista possiamo osservarla esclusivamente attraverso le opere di progetto che caratterizzarono la produzione golosoviana tra il '24 e il '31. Non un articolo, né un appunto scritto, né una lezione teorica circa questo cambiamento: Golosov in questi otto anni non produsse, in nessuna forma, un compendio teorico attraverso cui leggere le ragioni sottese questo cambiamento⁶. Al contrario,

Chan-Magomedov, *Konstruktivizm. Concepcija formoobrazovanija*, Strojzdat, Moskva 2003; E. V. Sidorina, *Konstruktivizm bez beregov. Issledovanija i etjudy o russkom avangarde*, Progress-Tradicija, Moskva 2012; S.O. Chan-Magomedov, *Moisej Ginzburg*, Moskva 2007; S.O. Chan-Magomedov, *Aleksandr Vesnin i konstruktivizm*, Moskva 2007.

3 S.O. Chan-Magomedov, *Il'ja Golosov*, Mosca, 1988, p.121. È fondamentale sottolineare che lo stesso Chan Magomedov definisce il minore dei fratelli Golosov quale architetto di maggior successo degli anni del costruttivismo, vincitore di numerosissimi concorsi e progettista di alcuni dei maggiori capolavori del movimento.

4 Società degli architetti contemporanei, poi SASS, formata per volere di Aleksander Vesnin e Mosej Ginzburg, attiva ufficialmente dal '25 al '32. Si veda V. Chazanova, *Kratkie svedeniya ob osnovnykh arkhitekturno-stroitel'nykh organizacijach, nauchnykh učreždenijach i tvorčeskich ob"yedinenijach, upominayemykh v knige*, in *Sovetskaja arhitektura pervykh let oktjabrja 1917-1925*, Moskva 1970; V. De Feo, *La Sass. La Vopra*, in *URSS. Architettura 1917-1936*, Editori Riuniti, Roma 1963, pp. 48-40; S.O. Chan-Magomedov, *Sozdaniye tvorcheskoy organizatsii arkhitektorov-konstruktivistov OSA (Ob"edineniye sovremennykh arkhitektorov)*, in *Architektura sovetskogo avangarda. Kniga pervaja*, Stroizdat, Moskva 1996.

5 G. Canella, M. Meriggi (a cura di), *SA Sovremennaja Architektura 1926-1930*, Dedalo, Bari 2007, pp.27-8.

6 È importante dichiarare a tal proposito che la produzione teorica conservata presso il fondo Golosov all'RGALI è interamente manoscritta, dunque di difficilissima comprensione per chi scrive (finanche lo storico Chan Magamendov dichiara nella monografia dedicata a Golosov che gran parte della produzione manoscritta è incomprensibile. S.O. Chan-Magomedov, *Il'ja Golosov*, Moskva 1988, p. 228).

osservando i manoscritti conservati, spesso semplici fogli di appunti, schizzi o organigrammi, che deduciamo essere relativi al periodo di produzione costruttivista non per le date costantemente omesse, bensì dal linguaggio dei disegni, prendiamo atto che gli argomenti di riflessione che maggiormente interessarono l'architetto moscovita in questo periodo riguardavano dinamiche urbane. Tra i titoli ricorrenti “la composizione architettonica della strada”⁷, “sui tagli stradali”⁸, “sull’organizzazione degli edifici d’angolo”⁹ ed altri.

Nel 1923, il progetto non vincitore per il concorso del Palazzo del Lavoro a firma dei fratelli Vesnin aveva chiaramente mostrato la strada per un’architettura che fosse attuale sotto ogni punto di vista: spaziale, tettonico, tecnologico e soprattutto sociale. Rendendo intellegibili attraverso il loro progetto quelle problematiche a lungo discusse all’interno dell’Inchuk circa l’oggetto, la *faktura*, la costruzione e la produzione¹⁰, espressero con estrema chiarezza quella che, secondo i futuri “architetti contemporanei” (OSA), doveva essere la strada per la costruzione dell’architettura per la città socialista. Era infatti giunto il tempo per l’“edificazione”: la ripresa economica rendeva ora possibile trasformare quei progetti “di carta” nella Mosca che i rivoluzionari avevano voluto e per cui avevano combattuto, la capitale socialista a servizio del proletariato. Ed è in tale ottica che è possibile interpretare le opere di Golosov nel periodo del Costruttivismo, come delle macchine a servizio dei lavoratori. D’altronde Ginzburg nel 1923 aveva pubblicato il suo importantissimo saggio *Ritm v arkhitekture*, riflettendo ancora su quelle tematiche legate allo spazio e alla percezione, manifestando chiaramente la sua risoluzione ultima: «La macchina è il nuovo elemento del nostro stile di vita, della nostra psicologia e dell’estetica»¹¹. Dunque nell’architettura del costruttivismo di Golosov è

7 RGALI, f.1979, o. 1, c.71, p.103.

8 RGALI, f.1979, o. 1, c.71, p.134.

9 RGALI, f.1979, o. 1, c.71, p.138-143.

10 Cfr. M. Tafuri, *Il socialismo realizzato e la crisi delle avanguardie*, in *Socialismo, Città, Architettura URSS 1917-1937*, Officina, (1971) Roma 1972, pp. 43-72.

11 M. Ginzburg, *Style and Epoch*, Trad. Anatole Senkevitch, Jr. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1982, pp.41-2. Sul rapporto tra ASNOVA e OSA e le teorie dell’architettura della scuola di Monaco si veda anche: H.D. Hudson, *Revolution and Architectural Schools of Thought*, in *Blueprints and Blood: The Stalinization of Soviet Architecture, 1917-1937*, Princeton University

ancora possibile leggere la ricerca del simbolo, non più negli archetipi russi, non nell'*izba* e nella *dacia*¹², nelle architetture lignee e nella steppa: era ormai giunta l'era del vetro e dell'acciaio, del calcestruzzo e della metropoli. Il simbolo nel divenire attuale non è più romantico. E così come nella macchina è possibile identificare immediatamente le singole parti, gli ingranaggi meccanici, così l'architettura di Golosov si compone di geometrie solide primarie, parallelepipedo, cilindro e cubo, sempre intelleggibili nei loro aspetti tettonici e funzionali grazie al linguaggio esplicito dei nuovi materiali. L'estetica costruttivista esibisce chiaramente la geometria dei volumi, a differenza del Romanticismo-simbolico, e ciò concesse a Golosov di portare avanti la sua teoria degli Organismi architettonici attraverso nuove possibilità espressive. Il suo discorso sulle masse e sui volumi, sulle gerarchie e sulle linee di gravitazione era ancora, nell'epoca del funzionalismo costruttivista, di primaria importanza per la progettazione delle sue opere; il discorso del linguaggio, sotteso a tutta la sua produzione - cos'è la teoria degli organismi architettonici se non la volontà di ricerca delle regole di comunicazione tra l'architettura e l'uomo - si estese a tutto il corpus architettonico e non vi è singola parte che Golosov trascurò nelle sue possibilità espressive: struttura, tecnologia, stereometria. Dunque nelle opere di questo periodo la campata strutturale scandisce il ritmo interno - nello spazio che gerarchizza - ed esterno - nelle facciate che modula attraverso i pieni portanti in cemento armato e nei vuoti portati in vetro; la composizione in volumi attua l'organizzazione degli

Press, Princeton, 1994, p. 15-52; Luka Skansi, *The "Restless Allure" of (Architectural) Form: Space and Perception between Germany, Russia and the Soviet Union*, in A. Leach, J. Macarthur, M. Delbeke (a cura di), *The Baroque in Architectural Culture, 1880-1980*, Ashgate, 2015, pp. 43-60.

Nel 1926 Ginzburg avrebbe poi scritto «il periodo dell'ingenuo "simbolismo della macchina" è ormai superato. (...) Qualsiasi cliché del passato, anche il più bello, deve essere categoricamente rifiutato perché la ricerca dell'architetto è sostanzialmente un'invenzione come qualunque altra, un'invenzione che si pone come scopo l'organizzazione e la costruzione di un obiettivo pratico concreto, non solo imposto dalle condizioni di oggi, ma adatto anche al domani» (M. Ginzburg, I nuovi metodi del pensiero architettonico, in *Sovremennaja Arhitektura*, n.1, 1926, pp.1-4, tradotto in V. Quilici, *L'architettura del Costruttivismo*, Laterza Bari, 1969, pp. 368-373.)

12 Tipiche costruzioni lignee russe. La prima è la tipica abitazione contadina, mentre la seconda era la casa di campagna, rifugio stagionale, dell'alta società cittadina.

spazi, i diversi parallelepipedi accolgono funzioni differenti mentre i collegamenti verticali – parte vitale e nodale - specialmente quelli di rappresentanza, quasi sempre sono accolti in volumi cilindrici o simili, trattati stereometricamente in modo da esplicitare la loro ragion d'essere: il perno che collega i diversi *layer* che compongono la macchina architettonica e, come l'ingranaggio dà vita al meccanismo meccanico, così nelle architetture di Golosov il volume che accoglie il corpo scala mostra il suo carattere vitale, dando vita all'intero organismo architettonico.

Pochi anni prima, nel pieno della Tendenza romantico-simbolica, Il'ja Golosov scriveva:

«Il dovere di ogni nostro pensiero è quello di reagire onestamente e imparzialmente al fenomeno della vita sociale, custodendo con cura e con amore i preziosi germogli che nascono in architettura nell'epoca dello straordinario sollevamento del pensiero. (...) Noi non abbiamo ancora chiarito che la costruzione della nostra epoca rispecchia la nostra vita sociale; il culto e la vita dei tempi storici non sono l'architettura del presente (...), ma solo forma storica, dopo la quale, in altre condizioni, nascono altre forme ben diverse da quelle precedenti (...). La nostra vita reale ci propone sempre nuove tendenze in modo da non essere impotenti nei nuovi campi. Prima di tutto dobbiamo riempire il vuoto nelle nostre conoscenze e attraverso il lavoro aumentare il nostro livello culturale. Nel presente è possibile accertare la presenza di movimenti per creare nuove forme di architettura, che per il momento ha solo carattere caotico e non sistematico»¹³.

Queste affermazioni, pronunciate da un uomo la cui coscienza sociale era fondamento della sua professione, della concezione che egli aveva del ruolo alto dell'architetto, si tradussero in progetto attraverso le sue opere costruttiviste. Eppure Golosov un costruttivista convinto non lo fu mai.

Verso la fine del secolo Gilles Deleuze, a lungo intento a studiare il legame tra macchina e potere¹⁴, scrisse:

13 RGALI f.1979, op.1, d.75, pp.40-1, manoscritto, inizio anni Venti. Pubblicato in: *Mastera sovetskoj architektury ob architekture*, Iskusstvo, Moskva 1975, pp. 403-406.

14 Tra i testi fondamentali: G.Deleuze, *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris, 1968; G. Deleuze, *Logique du sens*, Les Éd-

«Ad ogni tipo di società, evidentemente, si può far corrispondere un tipo di macchina: le macchine semplici o dinamiche per le società di sovranità, le macchine energetiche per quelle disciplinari, le cibernetiche e i computer per le società di controllo. Ma le macchine non spiegano nulla, si devono invece analizzare i concatenamenti collettivi di cui le macchine non sono che un aspetto»¹⁵.

L'osservazione posta alla base della riflessione del filosofo francese ha grande assonanza con quel concetto suprematista per cui ogni modo di produzione genera, al contempo, una classe dominante e uno stile artistico supportato dalla detta classe¹⁶, ed essendo ogni movimento artistico espressione di una specifica classe sociale, tale concetto portò alla configurazione della lotta malevichiana come volta non solo alla distruzione della borghesia bensì di ogni distinzione sociale. Le idee della sinistra più radicale – quella legata al gruppo dei suprematisti e dei formalisti dell'*Opojaz*¹⁷ - nell'arco di dieci anni si trasformarono, mosse da un desiderio di sintesi positiva con la realtà dell' "oggetto" e della "produzione", dell'industria e della mercificazione ufficialmente re-integrate con la Nep.

Potremmo quindi dire che produttivismo e costruttivismo furono, in misura diversa, frutto dei succitati "concatenamenti collettivi": tentativo delle avanguardie sovietiche di elidere la *pars destruens* per un più politicizzato desiderio di programmaticità.

E forse in questo modo potremmo spiegare la differenza tra Golosov e i Costruttivisti: ai Costruttivisti interessavano i concatenamenti collettivi di cui le macchine sono un aspetto, a Il'ja Golosov interessava la "macchina-architettura".

Manfredo Tafuri scrisse, già molti anni fa, in un saggio in cui ripercorse la vicenda delle avanguardie artistiche a partire dalle esperienze

itions de Minuit, Paris, 1969; G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Œdipe – Capitalisme et schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1972; G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1975.

15 G. Deleuze, *Post-scriptum sur les sociétés de contrôle*, in L' 'autre journal, n°1, maggio 1990.

16 Cfr. M. Bliznakov, *The Search for a Style: Modern Architecture in the U.R.R.S. 1917-1932*, Ph.D. diss., Columbia University, 1971, pp. 46-55.

17 *Obščestvo izučénja poetičeskogo jazyka* (Società per lo studio del linguaggio poetico) raccoglieva i teorici e storici del formalismo russo.

pre-rivoluzionarie del gruppo letterario *Opojaz* dei formalisti moscoviti e pietroburghesi:

«La *creazione di forma* come terra promessa della vittoria soggettiva sull'alienazione, dunque: questo è ciò che i formalisti teorizzano, questo è il contenuto latente delle loro analisi «scientifiche». Ma è chiaro che un tale rovesciamento della negazione romantica dell'universo tecnologico, nello stesso momento in cui dichiara l'autonomia dell'arte dalla vita, in cui asserisce la necessità di spezzare le associazioni abituali, di rendere strano l'abituale, rivela anche la sua doppia faccia: da un lato si pone come accettazione della realtà tecnologica e delle sue leggi fondamentali; d'altro lato assume quella realtà solo e unicamente come materiale da deformare, da assoggettare, da restituire carico dei suoi valori perduti. Ma ciò pone problemi pressoché insolubili: il Costruttivismo sovietico oscillerà perpetuamente fra un'architettura estranea al quotidiano - le ricerche di Mel'nikov e dei Golosov - e un'architettura in dialettica positiva con esso: le ricerche di Ginzburg, principalmente, o di Burov»¹⁸.

E sebbene Mel'nikov non fosse affatto un costruttivista, nel caso di Il'ja Golosov, alla luce dell'analisi approfondita degli scritti, dei progetti, e delle più recenti analisi storiografiche del contesto, non possiamo che confermare le parole di Tafuri.

Nel 1933 Golosov scrisse: «Nei miei ultimi lavori ho sentito in modo acuto un'insufficienza di mezzi di espressione dell'architettura contemporanea. Veniva fuori una determinata scolastica e uno spiacevole semplicità della forma»¹⁹.

Benché Golosov non pose per iscritto le ragioni profonde del suo allontanamento – né quello del 1927, né quello definitivo nel 1932 – è certo che l'anteporre le questioni funzionali, ideologicamente, quale dichiarazione d'intenti, nella misura in cui i costruttivisti fecero, relegò Golosov alla sua posizione di non appartenenza, continuando le sue ricerche sulla forma, sul linguaggio, sul carattere attraverso l'analisi elaborata con la Teoria degli organismi architettonici.

18 M. Tafuri, *Il socialismo realizzato e la crisi delle avanguardie*, in *Socialismo, Città, Architettura URSS 1917-1937*, Officina, (1971) Roma 1972, p. 47.

19 I. Golosov, *Moj tvorčeskij put'*, in *Arhitektura SSSR*, n. 1, 1933, pp. 23-25.

3.1 Il contesto urbano. I nuovi processi di costruzione. Le cooperative (1924-32)

«La costruzione architettonica seguirà due strade in Russia: noi aggiusteremo, trasformeremo e adatteremo i vecchi edifici alle esigenze presenti, ma per gradi, e quanto più andremo in là, tanto più rapidamente si svilupperà la nuova costruzione socialista, con le sue nuove leggi, la sua nuova ideologia. Che ideologia sarà? Questa nuova costruzione sarà la costruzione di palazzi del lavoro, di nuove stazioni, di edifici-Comuni, di fabbriche, di villaggi operai, di nuove città e nuovi villaggi. Entreranno organicamente in tutto ciò il ricordo architettonico dei nostri capi, i monumenti della scultura e la propaganda monumentale. Progetti, ardimenti, grandi piani per i decenni di là da venire. Quando cominceranno a realizzarsi? Questo dipende da molti fattori, ma innanzitutto dall'elettrificazione della Russia e dallo sviluppo economico e industriale del nostro paese»²⁰.

Lo storico della letteratura Kornelij Zelinskij²¹ nell'articolo pubblicato nel 1925 sulla rivista LEF²² marca con queste parole lo scenario futuribile per un'Unione Sovietica che, ormai lontana dal radicalismo dell'Ottobre e nel pieno della Nuova Economia Politica aveva da poco seppellito il primo leader, ma non la sua icona²³. L'immaginazione di Zelinskij è molto più che vicina alla realtà, è la prefigurazione

20 K. L. Zelinskij, *Ideologia e compiti dell'architettura sovietica*, in «Rassegna Sovietica» n.1, 1964 (traduzione dell'articolo *Ideologija i zada i sovetskoi architektury* in LEF n.3, 1925).

21 Kornelij L. Zelinskij (1896-1970), dottore in filosofia, fu inoltre storico e critico della letteratura, considerato esponente ai vertici del costruttivismo letterario. A tal proposito ricordiamo il suo saggio: *Kniga o konstruktivizme*, Federacija, Moskva 1929. Si ricordano gli ultimi contributi a riguardo: E.V. Siborina, *Russkij konstruktivizm: istoki, idei, praktika*, Moskva, 1995; E.V. Siborina, *Avangard v kul'ture XX veka (1900 – 1930 gg.)*, Teorija, Istorija, Poetika: v 2 kn., Moskva, IMLI RAN, 2010.

22 In LEF, n.3 1925.

23 Ogni casa aveva il suo angolo per l'icona votiva al leader della rivoluzione, così come anche ogni circolo e luogo pubblico. La confusione in cui, velocemente, la borghesia, il capitale e il napman, figura sociale discussa e additata da ogni intellettuale in quegli anni, avanzavano sull'onda della Nuova Economia Politica, trasformò attraverso dinamiche complesse la figura di Lenin in simbolo, in memento. Questo dato si può dire indicativo della linea di continuità tra i primi e i secondi anni Venti che vide la fine con il Realismo staliniano, momento di forte cambiamento di rotta attraverso la politica staliniana.

di quanto accadde nei secondi anni Venti: l'effettiva costruzione della città così come il primo leader sovietico l'aveva immaginata. Palazzi del Lavoro, Club operai, Palazzi di Cultura, condensatori sociali che rappresentavano la risposta alla costruzione della città socialista, in aggiunta al progetto per la *Dom Kommuna* che, per stato di necessità, aveva preso, e stava prendendo una piega ben diversa da quella auspicata all'inizio dei Venti²⁴.

Gli anni che percorsero l'intervallo 1925-1932 videro il realizzarsi di quella che lo storico russo Vladimir Papernyj denomina *Cultura uno*, contrapposta alla *Cultura due*, portando avanti la tesi secondo cui la cultura russa è caratterizzata storicamente da corsi e ricorsi storici, nati in alternanza di fasi di continuità e discontinuità secondo uno schema di wölffliniana memoria. Papernyj fa coincidere l'avvento del Realismo Socialista con il limite di separazione tra due periodi storici in discontinuità, caratterizzati da due atteggiamenti culturali differenti, per molti versi contrapposti: la *Cultura Uno* che, nata con la Rivoluzione, si sviluppò pienamente solo nei secondi anni Venti e la *Cultura Due* che coincise con gli anni della più aspra stalinizzazione.

Questi delicati anni del terzo decennio rappresentano il terreno fertile ove, cominciata a ristabilire la situazione economica, poté finalmente avere avvio la costruzione del disegno urbano su cui si discuteva da tempo. Dopo i durissimi anni segnati dalla guerra mondiale, dalla guerra civile, dal comunismo di guerra²⁵ che, parafrasando, significarono povertà, miseria e fame, i primi segni di benessere portati dal compromesso della NEP iniziarono a percepirsi solo intorno al 1924-5. In questi anni si tentò di portare avanti alcuni dei primi disegni bolscevichi sul tema dell'urbanizzazione, come la questione della casa e della collettivizzazione, guardando e dialogando con l'Occidente.

24 Sul tema della Casa collettiva si veda: S.O. Chan-Magomedov, *Problemy perestrojki byta (razrabotka novych tipov Žilišča*, in *Architektura sovjetskogo avangarda*. Kniga vtorja, Stroizdat, Moskva 2001; A. De Magistris, *L'abitazione nella città sovietica tra la rivoluzione e gli anni Trenta*, in «Storia Urbana» n.101, 2002, pp. 9-50.

25 Si veda: P. Avrich, *Kronstadt, 1921*, Mondadori, Milano 1970; F. Benvenuti, *I bolscevichi e l'Armata rossa, 1918-1922*, Bibliopolis, Napoli 1982; S. Fitzpatrick, *Rivoluzione e cultura in Russia, Lunačarskij e il Commissariato del popolo per l'istruzione, 1917-1921*, Editori Riuniti, Roma 1976; S. Malle, *The Economic Organization of Civil War Communism, 1918-1921*, Cambridge University Press, Cambridge 2002.

Nel 1924 il decreto Sulla Cooperazione abitativa (*O Žiliščnoj koopeceracii*) istituzionalizzò l'attività delle Società cooperative di locazione conosciute come *Žakty*²⁶. Ciò comportò il decentramento decisionale dall'organo statale a favore di una apertura al mercato, cui verrà posta fine a partire dal 1932, con l'avviarsi della stalinizzazione. Dunque il lasso di tempo preso in considerazione in questo capitolo, sebbene veda già l'URSS sotto il comando dell'uomo d'acciaio, si configura tuttavia in continuità con la linea socio-politica-culturale avviata da Lenin e bruscamente interrotta nel 1932 per volontà di Stalin. Tra il 1925-1932 si poté dar forma a quei disegni per la nuova società sovietica elaborati durante la forte crisi economica dei primi anni dopo l'Ottobre, quando il sogno della Terza Internazionale aveva allargato le frontiere e la nuova cultura sovietica iniziò a far breccia in Occidente, facendo sì che l'URSS prendesse parte attiva al dibattito sulla città moderna e sull'architettura contemporanea. Il Padiglione russo all'Esposizione di Parigi del '25²⁷ e i lavori presentati dal Vchutemas avevano puntato i riflettori su Mosca; da questo momento furono inaugurati quei rapporti che in pochi anni condussero alla diretta collaborazione dei grandi maestri dell'architettura europea - Le Corbusier, Meyer, Mendelsohn, Taut tra gli altri²⁸ - con il mondo sovietico. I sempre più numerosi concorsi²⁹ banditi dal Governo, dalle associazioni di architetti ed anche dai privati, fecero da trampolino di lancio per la diffusione delle nuove idee nell'ambito architettonico, sia all'interno che all'esterno dell'Unione Sovietica, raggiungendo l'apice di

26 Cfr. A. De Magistris, *L'abitazione ...*, op.cit. p.23.

27 F. Starr, *Il padiglione di Mel'nikov a Parigi 1925*, Officina Edizioni, Roma 1979; J.L. Cohen, *Il padiglione di Mel'nikov a Parigi: una seconda ricostruzione*, in "Casabella" n. 529, 1986, pp. 40-48.

28 S.O. Chan-Magomedov, *Bruno Taut i Le Korbjuz'ye o koncepcii dezurbanizma*, in *Architektura sovetskogo avangarda*. Kniga vtorja, Stroizdat, Moskva 2001; S.O. Chan-Magomedov, *Internacional'nye svyazi sovetskogo avangarda. Učastiye inostrannykh arhitektorov v proyektirovanii novykh gorodov* (E. Maj, Ch. Majer, M. Stam, Ch. Shmidt, V. Shvagenshaydt, B. Chebebrand i dr.), in *Architektura sovetskogo avangarda*. Kniga vtorja, Stroizdat, Moskva 2001; J.L. Cohen, *Le Corbusier e le mystique de l'URSS. Thèories et projects pour Moscou*, Paris 1979; A. De Magistris, *Erich Mendelsohn. Il costruttivismo leningradese e la Krasnoe Znamja*, in *Casabella* n. 651-2, 1998, pp. 40-7; A. Maglio, *Hannes Meyer, un razionalista in esilio. Architettura, urbanistica e politica 1930-'54*, Franco Angeli, Milano 2002.

29 C. Cooke, I. Kazus', *Soviet Architectural Competitions: 1920s-1930s*, Phaidon, London 1992.

partecipazione e visibilità con il Concorso per il Palazzo dei Soviet, ultimo tra i grandi: dopo di esso la Cultura Due pose fine alle relazioni internazionali, alla libera professione ed anche alle varie tendenze e associazioni nate nei primi anni Venti³⁰.

La parabola che descrive i movimenti demografici nella città di Mosca relativi al primo decennio sovietico è indice dei decisivi cambiamenti che investirono il paese con l'attuazione della Nuova Economia Politica. Durante la prima rivoluzione, quella di febbraio, Mosca contava 2.017.000 abitanti che nell'agosto del 1920 erano drasticamente dimezzati (1.027.000 abitanti); nel 1921, anno di attuazione della NEP, iniziò la crescita, inizialmente lieve – 1.148.00 ab. – che infine prese andamento esponenziale: nel 1924 1.628.000 ab. e ben 3.135.000 ab. nel 1932³¹. Questi dati sono indicativi di due fenomeni al contempo rilevanti ed eloquenti: la riduzione del tasso di mortalità³² e la vertiginosa migrazione dalle campagne e dalle periferie verso la città³³. La situazione economica stava realmente cambiando, e con meno resistenze rispetto al versante politico, come sottolinea lo storico americano Timothy Colton:

«For Moscow, the pragmatism of NEP did the trick of

30 Il 23 settembre 1933 fu emanato il decreto “Sulla organizzazione della progettazione degli edifici, la pianificazione della città e dei terreni a Mosca” che trasformò radicalmente la vita professionale e associazionistica in URSS.

31 T. Colton, *Moscow. Governing the Socialist Metropolis*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge 1995, pp. 757-8; M. Ja. Vydro, *Naseleniye Moskvyy*, Statistika, Moskva 1976, pp. 11-14; *Moskva v tsifrakh*, Stroitel'stvo Moskvyy, Moskva 1934, pp. 13-16.

32 Non solo la crescita economica permise di migliorare la situazione di problematiche primarie quali quella della casa che sin dall'inizio del secolo rappresentava uno dei maggiori problemi – solo a Mosca nel 1912 200mila abitanti soffrivano la mancanza di un tetto e molto diffusi erano sistemi estremi di sopravvivenza quali *komoročnokoečnye kvartiry* (posti letto in fitto a turno a persone diverse), inoltre gran parte degli investimenti furono a servizio degli impianti idrici e sanitari, la cui mancanza nei decenni precedenti aveva inciso enormemente sulle numerosissime morti di tifo di cui soffriva il Paese. (si veda: A. De Magistris, *L'abitazione ...*, pp. 9-50).

33 Circa i tre quarti dell'incremento di popolazione erano dati dall'immigrazione. Gran parte di questi provenivano dalla campagna e rispondevano al prototipo del contadino analfabeta mentre un'altra abbondante fetta era data da russi-ebrei, esuli politici stranieri, avventurieri e rifugiati economici provenienti da altre regioni russe. Cfr. T.Colton, *Moscow...*, op.cit. pp. 157-8.

turning a ghost town into a boomtown. And yet, its ideological baggage and inner contradictions kept it from ever attaining full legitimacy. In local politics, the reform impetus was much slighter than in economics, and the drift was toward more systematic state controls»³⁴.

Oltre le importanti implicazioni economiche la comparsa della figura del *Nepman*³⁵, che incarnava la nuova borghesia nata con la Nep, quindi dal compromesso della proprietà privata, del mercato e del capitale, evidenzia quanto l'ordine sociale fosse ancora estremamente instabile. Bisogna inoltre considerare che i primi anni di attuazione della Nep furono i più sperimentali e che mentre i membri del Politburo prendevano per il paese importanti provvedimenti, l'apparato statale, nei suoi organi e dipartimenti interni, era in continua trasformazione. Lo stesso laboratorio architettonico del Mossovet era stato rifondato più volte con nomi e personale differenti: «Novaya Moskva», «Bol'shaya Moskva» così come erano nominati i piani per cui lavoravano³⁶.

La Nep aveva riaperto un ventaglio di possibilità che il Comunismo di guerra aveva invece reso impossibile. Il rapporto tra città e campagna anzitutto, che sotto il profilo del commercio portò alla presenza di mercati gremiti di prodotti, commercianti e il relativo benessere che diede un sospiro di sollievo dopo la carestia e la fame caratterizzanti gli anni del "Cronotopo della sperimentazione". Sotto il profilo sociale e urbano significò inoltre la necessità di strutturare nuovi tracciati infrastrutturali per il trasporto stradale e ferroviario.

Gran parte degli investimenti furono fatti nel sistema delle infrastrutture di collegamento e sanitarie. Nell'arco di tempo tra il 1924 al 1930 il Mossovet costruì numerose reti tramviarie – che tuttavia non reggevano il passo all'aumento demografico – e investì massivamente nel sistema idrico-sanitario: nel 1928 Mosca spese il 34% della spesa nazionale nei sistemi idrici e il 61% per le acque reflue³⁷.

34 Cfr. T. Colton, *Moscow...*, op.cit. pp. 153-4.

35 A riguardo si consulti: Alan M. Ball, *Russia's Last Capitalists: The Nepmen, 1921-1929*, University of California Press, Berkeley 1987.

36 I.A. Kazus', *Sovetskaja arhitektura 1920-x godov: organizacija proektirovanija*, Progress-Tradicija, Moskva, 2009, p. 79.

37 F. Lavrov, *Pochemu Moskve nuzhny novyye vodoprovod i kanalizat-*

La casa costituiva ancora una problematica che, lungi dall'essere risolta, si presentava in continua crescita a causa dell'aumento demografico. Se a Mosca i Soviet presero il controllo di circa il 70% del patrimonio in seguito al decreto sull'abolizione della proprietà privata, i primi anni di gestione furono drammatici e fallimentari, in seconda battuta «la pressione demografica sollecitata dalla rivoluzione industriale e commerciale impedì definitivamente ogni possibilità di operare una razionalizzazione della struttura residenziale pubblica attraverso il consolidamento delle precarie forme gestionali sorte dalla Rivoluzione»³⁸. Tuttavia, dal 1923, gran parte del capitale acquisito dalla confisca degli immobili fu reinvestito sul patrimonio immobiliare, stipulando contratti con compagnie private e assumendo mano d'opera operaia tra i disoccupati. Nella seconda metà del decennio la situazione circa la gestione della costruzione del patrimonio immobiliare si capovolse: le quote percentuali dei privati e dello stato si abbassarono – dal 22,9%(1923/4) al 13,2%(1928/9) i primi, dal 17,2%(1923/4) al 7,6%(1928/9) i secondi - mentre quelle delle *Zakty* (le cooperative)³⁹ e del Soviet di Mosca aumentarono⁴⁰ - dal 25,3%(1923/4) al 28,2%(1928/9) i primi, dal 34,5%(1923/4) al 50,9%(1928/9) i secondi⁴¹. Tra il 1923 e il 1926 le imprese statali, che da sole non riuscivano a competere con il privato, giungendo spesso al fallimento, decisero di investire sulla tecnologia, specificamente nei

siya, in "Stroitel'stvo Moskvyy" n. 3, 1927, p. 6; Izvestiya, April 14, 1927, p. 4; N. Avinov, "Dolya Moskvyy v kommunal'nom khozyaistve Sovetskogo Soyuza", Kommunal'noye khozyaistvo, nos. 11-1 2 (June 25, 1928), p. 5; T. Colton, *Moscow...*, opcit. pp.170-1.

38 Cfr. A. De Magistris, *L'abitazione ...*, op.cit. p.23.

39 Regolamentarizzate dal Decreto del 1924, il loro ruolo non era prettamente economico ma anche socio-amministrativo. Verso la fine del decennio acquisirono maggiore importanza e maggiori risorse economiche, in relazione anche al miglioramento della situazione economica generale, ragione per cui intorno ad esse nacquero numerosi conflitti e discussioni di carattere ideologico e politico, attestate in numerose riviste d'epoca. A tal proposito si veda A. De Magistris, *L'abitazione ...*, art.cit. pp.23-32.

40 Nel 1924 il Mossovet aveva stabilito di istituire un fondo annuo – seppur molto basso -per la costruzione di immobili residenziali.

41 Cfr. T. Colton, *Moscow...*, op.cit. p.166. È fondamentale specificare che malgrado la macchina dell'edificazione fosse stata messa in moto, le condizioni abitative erano ancora estremamente difficili, la superficie pro capite percentuale continuava a diminuire (5,6 mq nel 1926) mentre la popolazione continuava a crescere.

settori della meccanizzazione/standardizzazione delle opere in legno, del *monolitnoe stroitel'stvo*, ossia il cemento armato, della tecnologia anti-incendio. Questo significò aprirsi al mercato estero per due fondamentali motivi: il bisogno di capitale e la specializzazione che le maestranze estere avevano raggiunto in ambito tecnologico – compromesso che dovettero fronteggiare anche quando nel 1926 fu istituita la *Gipromex* a Leningrado, istituto per la progettazione tecnologica e costruttiva delle imprese del VSNKh⁴². Inoltre molti degli architetti e ingegneri attivi in URSS negli anni Venti si erano formati in Occidente⁴³, e ben conoscevano l'avanzamento lì raggiunto nelle tecniche costruttive legate ai nuovi materiali, cemento armato e acciaio in primis. Nacquero così tra il 1923 e il 1926 numerose nuove società per azioni operanti nel mondo delle costruzioni, alcune in sodalizio con stati esteri. Un dato estremamente interessante è da ricercarsi nel corpus di queste società che, oltre ad una parte fissa si avvale spesso di collaborazioni con architetti progettisti il cui successo si era consolidato proprio a cavallo tra i primi e i secondi anni Venti, tra cui Ginzburg, Vesnin, Mitel'man, Golosov, e della cooperazione con i laboratori statali⁴⁴. Questo spiega il radicale passaggio alla tecnologia del cemento armato che imperava nell'avanguardia architettonica proprio in quegli anni, e di cui il Narkomfin e i vari Club sono le massime testimonianze. Le prime società furono la *Standart*⁴⁵ e la *Standartstroy*⁴⁶. En-

42 Costituita per sviluppare e gestire un piano per lo sviluppo economico dell'industria pesante, col fine ultimo di formare il più grande complesso industriale del mondo, costituita da molti dei più noti docenti universitari, è stata tra le prime istituzioni a decretare pubblicamente la necessità di scambi scientifici con l'occidente e con l'America, per introdurre di questi le attrezzature innovative e gli schemi di pianificazione. Per tal motivo molti dei progetti sono stati in collaborazione con società tedesche, americane e di altri paesi occidentali. Si veda I. Kazus', *Arkhitektory avangarda v otraslevykh proyektnykh trestakh VSNKH*, in *Sovetskaja ...*, op.cit. pp. 104-116.

43 Tra i protagonisti dell'architettura degli anni Venti ricordiamo che Ginzburg aveva studiato dapprima all'Accademia di Milano poi a Riga, Io-fan a Roma, con Giovannoni e Piacentini, Mitel'man alla facoltà di architettura di Gand, El Lissitskij in Germania.

44 «Le società cooperative di costruzione divennero il collegamento di transizione da laboratori personali, società per azioni private e miste al sistema sviluppato di organizzazioni statali: nel 1929 ce ne erano 120 solo nell'Unione delle costruzioni di Mosca» In I.Kazus', *Sovetskaja ...*, op.cit. p.101-2.

45 RGAE, F. 514, op. 3, c. 3-13-308-311/3-332, op.9, c. 1-2-3. In I.Kazus', *Sovetskaja ...*, op.cit. p.95.

46 RGAE, F. 5711. In I.Kazus', *Sovetskaja ...*, op.cit. p.93.

trambe si occupavano di prefabbricazione di costruzioni in legno. La prima nel 1924 collaborò con il Laboratorio architettonico del Mossovet (Archstroy) per la pianificazione di un villaggio operaio a Ivanovo-Voznesensk, progetto attribuito dalla storiografia a Semenov, ma che tuttavia recenti approfonditi studi, hanno rivelato essere attribuibile al grande urbanista russo solo per la fase preliminare. Nel 1924 il piano ideato da Semenov venne infatti discusso con i membri della Standard, allora presieduta da Leonid Vesnin⁴⁷, e sulla base di questo schema preliminare fu sviluppato il piano esecutivo dai soli architetti della società. L'esempio di Ivanovo-Voznesensk rappresenta, in quella data, un episodio più unico che raro, sia per l'estensione del piano che per l'approccio tecnologico-sperimentale. Va considerato che sino alla seconda metà degli anni Venti gli interventi attuati sul territorio russo non furono di vera e propria pianificazione su ampia scala, ma piuttosto piccoli interventi urbani, atti a sviluppare zone considerate nevralgiche o piuttosto piccoli interventi di edilizia promossi dalle *kooperativnye tovariscestva* (associazioni cooperative di lavoratori) che non proposero nessun tipo di sperimentazione o di ricerca, né sul versante dei materiali, né su quello della composizione⁴⁸. La seconda, che presentò un proprio padiglione alla Mostra Panrusa dell'Artigianato e dell'Agricoltura del 1923, fu la prima società per azioni in URSS ad occuparsi di alloggi operai. Nel 1924 aveva già diverse filiali: oltre Mosca, sede principale, a Charkov, Leningrado e altre città, lavorando infine per l'OGPU⁴⁹.

Nei secondi anni Venti, a partire dal 1926, furono fondate numerose società⁵⁰ per la costruzione di edifici in cemento armato, tecnologia costruttiva la cui cultura materiale era quasi completamente assente

47 Al quale succedettero importanti nomi dell'architettura moscovita degli anni Venti: Pantaleimon Golosov, Nikolaj Kolli, V. Kokorin, che lavorarono a diversi gradi di progetto, sino a diventare architetti senior (In I. Kazus', *Sovetskaja...*, op.cit. p.95).

48 Cfr. A. De Magistris, *La costruzione della città totalitaria*, Cittàstudiedizioni, Milano 1995, pp. 14-22.

49 Tra le costruzioni più importanti ricordiamo l'edificio Dynamo progettato da I. Fomin (1928-32) e quello per l'NKVD progettato da A. Longman – che era a capo della società – e I. Bezrukov (1932) sulla Lubjanka.

50 Cfr. J.L. Cohen, *La dinamica delle tecniche*, in R. Pare, *L'avanguardia perduta. Architettura modernista russa 1922-1932*, Jaka book, Milano, 2007, pp. 13-15.

sul territorio sovietico. Golosov fu consulente di molte di queste⁵¹. Si rese necessaria la coalizione con società estere, e nacquero così numerose società: la Arcos, anglo-russa, la Amtorg, russo-americana, la Rusgerstroy russo-tedesca erano tra le maggiori. Il compromesso della cooperazione con l'estero si rese necessario nel tentativo di risolvere la difficilissima condizione abitativa ed edilizia in generale: il cemento armato rappresentava la possibilità di ridurre i costi e accelerare i ritmi di produzione e la qualità dei manufatti architettonici stessi, e il modo migliore per farlo era imparare sul campo dagli stranieri, praticamente, sotto la loro diretta guida. Queste pressappoco le parole del leader nel campo delle concessioni Japoslskij⁵². La società russo-tedesca Rusgerstroy⁵³, poi dal 1930 Teplobeton⁵⁴, fondata nel 1926, divenne in pochi anni la più grande azienda di costruzione e progettazione in URSS⁵⁵. Così come tutte le società nate dalla coalizione con società estere, anche la Rusgerstroy aveva doppi organi amministrativi, russo-tedeschi, doppio corpus di tecnici, ingegneri e architetti. Tra il '26 e il '27 la ditta ebbe la possibilità di sperimentare, avviando, in supporto all'attività costruttiva, un dipartimento dedicato alla speculazione più teorica sul nuovo materiale. In tal modo la società crebbe notevolmente e nel '28 si concluse la prima fase di lavoro, in cui ebbe modo di esperire le possibilità del nuovo materiale, costruendo edifici residenziali, pubblici e industriali su tutto il territorio; dal '28 la produzione si intensificò notevolmente. La società per noi maggiormente significativa, per la collaborazione avviata con Il'ja Golosov è la *Techbeton*⁵⁶, cui capo architetto del dipartimento di architettura era Mitel'man, che spesso si avvale della collaborazione degli architetti dell'avanguardia costruttivista: oltre Golosov, Vesnin, Ginzburg ed altri. Mitel'man era stato allievo di Il'ja Golosov al corso accelerato per

51 Nell'autobiografia segnala di essere stato consulente della società Proektgrajdanotroj, Giprorog, e altre. RGALI, f.1979, op.1, c.1, pp.1-10.

52 In Kazus', *Sovetskaja...*, op.cit. p. 97

53 GMA, f.37, op.1, c.245. Documento trascritto in Kazus', *Sovetskaja...*, op.cit. p.98.

54 GMA, f.37, op.1, c.245, Documento Trascritto in Kazus', *Sovetskaja...*, op.cit. p.100.

55 In I.Kazus', *Sovetskaja...*, op.cit. pp.96-7.

56 Stroitel'naya promyšlennost', 1927, n.10; Stroitel'stvo Moskvy, 1930, n.6, In I.Kazus', 2009, p.101. Ha collaborato anche con Proektgraždanstroj ed altre società [RGALI. F. 1979. Op. 1. C. 73. P. 160].

laureandi del Politecnico di Mosca (1918-21)⁵⁷.

Golosov progettò con la Techbeton un edificio residenziale in Mjasnitskoj ulica per ChSK Novokombit (cooperativa). In quanto progettista collaboratore a Golosov era chiesta esclusivamente la parte di progetto e non quella di cantiere: nella lettera indirizzatagli dal capo ingegnere Techbeton il 15 febbraio 1927, con scadenza posta a sole due settimane (1 marzo 1927) le richieste consistevano in: piano generale dell'edificio; piante dei singoli piani; sezioni del manufatto basate su calcoli preliminari per la struttura; prospetti: due principali e uno laterale; elenco dei materiali richiesti per il progetto; stima preliminare dei costi⁵⁸. Il progetto presentato da Golosov, venne poi sviluppato dal dipartimento tecnico guidato da Mitel'man. Nel 1930 Golosov fu invitato dalla ditta Techbeton, con una lettera datata 18 aprile, a divenire consulente ufficiale dalla società⁵⁹. Un importante intervento progettato in collaborazione con Il'ja Golosov, iniziato nel 1928 ma terminato diversi anni dopo (1932), è il complesso di edifici pubblici e governativi a Elista. Qui, dove Golosov aveva già progettato e costruito nel 1926 l'Istituto scolastico superiore per l'istruzione tecnica, sempre insieme a Mitel'man e all'ing. Prochorov, firmarono il progetto per la Casa dei Soviet⁶⁰, oggi patrimonio culturale della Repubblica di Kalmykia⁶¹.

3. 3 I progetti

3.3.1 Il passaggio al Costruttivismo

È trascorso un anno dalla data di conclusione del concorso per il Palazzo del Lavoro, che vide il progetto dei Vesnin⁶² in classifica al

57 Uno dei progetti per Osservatorio astronomico esaminati nel capitolo 2 a proposito dell'influenza del Romanticismo Simbolista all'interno dell'Istituto Politecnico è di un giovanissimo Mitel'man.

58 RGALI, f.1979, o.1, c.20, p.9. La lettera specifica che il compenso per il lavoro svolto da Golosov è di 800 rubli, di cui 100 in anticipo.

59 Il lavoro avrebbe previsto: 1. Consulenza e correzioni dei progetti elaborati dai dipendenti Techbeton; 2. Visita al dipartimento di architettura Techbeton due giorni su cinque lavorativi, per non più di due ore di lavoro. il compenso offerto a Golosov era di 400 rubli al mese. (RGALI, f.1979, op.1, c.20, p.10).

60 Cfr. Chan-Magomedov, *Il'ja Golosov*, Moskva, 1988, p.161-2.

61 Provvedimento n.122 del 28 Aprile 2012.

62 Non dobbiamo dimenticare che Aleksander Vesnin, definito leader dei costruttivisti dalla storiografia (i tre fratelli lavorarono insieme come ar-

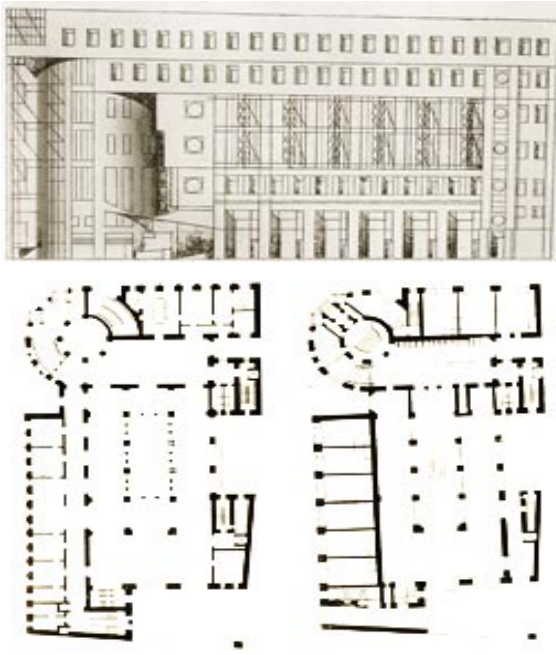
terzo posto, ma destinato ad inaugurare il versante architettonico del movimento di maggiore eco delle avanguardie sovietiche: il costruttivismo. Golosov non rimase indifferente e, come anticipato, i suoi progetti del '24 ne sono la prova.

Tre progetti del 1924 mostrano la netta trasformazione che allontanò Golosov drasticamente dalle scelte linguistiche del Simbolismo Romantico: il progetto di concorso per l'Arcos, il progetto di concorso per il Padiglione Russo per l'Esposizione internazionale delle arti decorative e dell'industria a Parigi del 1925 e il progetto per la casa del Popolo a Ivanovo. Nei prismi pieni di queste architetture non vi è traccia dei riferimenti storici, degli echi romantici di architetture di matrice classica e delle evocazioni di architetture della tradizione rus-

chiteti dal 1923, in modo complementare: Alexander si occupava soprattutto della composizione, Viktor dell'aspetto tecnologico-strutturale e Leonid del piano funzionale) aveva trascorso gli ultimi anni a strettissimo contatto con le avanguardie pittoriche del Lef, e aveva preso parte al gruppo Inchuk. Sebbene in ultima analisi non aderì a nessuno dei due grandi gruppi in cui si scisse l'Inchuk – Razionalisti e Costruttivisti – fondando nel '21 il Gruppo di lavoro degli oggettivisti – Aleksander Vesnin aveva ben assimilato i frutti di questa esperienza e fatto tesoro anche delle esercitazioni di composizioni grafiche e architettoniche elaborate già a partire dal 1919 all'interno dello Živskulptarch, del significato che potevano assumere le combinazioni di linee all'interno di una griglia generando dinamiche spaziali. Ciò è fondamentale per comprendere la genesi architettonica del costruttivismo: il lavoro sperimentale che avevano portato avanti gli artisti – pittori, grafici, poi architetti del Lef – e che condusse Vesnin a elaborare il progetto per il Palazzo del Lavoro nel 1922. «he wrote that the artist should neither represent nor interpret existing objects, whether produced by nature or human hands, but should create things that were new; that every object should structure perception (...)» (Chan-Magomedov, *Pioneers* ..., op.cit. p.153). Anche in questo caso la lezione di Malevič è fondamentale. Non a caso il maggiore dei Vesnin lavorò a stretto contatto con la Popova, pupilla del suprematista, per i lavori scenografici in teatro: all'interno di questo contesto ebbe modo di sperimentare in forma architettonica ma su piccola scala, lavorando alle scenografie, la ricerca condotta negli anni precedenti e sino a quel momento relegata alla scala bidimensionale. Nel settembre 1921 le opere di Vesnin, della Popova, della Exter, di Rodčenko e della Stepanova furono esposte alla mostra "5 x 5=25".

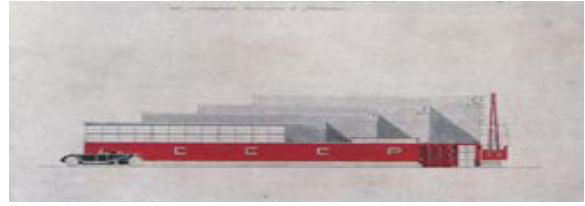
Ci preme sottolineare che il lavoro, l'opera e il pensiero dei gruppi di sinistra erano ben noti a tutti quegli architetti che, a seguito del Concorso per il Palazzo del lavoro del 1922-23 (la prima grande competizione della nuova URSS), furono influenzati dall'opera dei tre fratelli e aderirono al movimento nascente.

Sui Vesnin: S. O. Chan-Magomedov, *Alexander Vesnin and Russian Costrutivists*, Lund Humphries, London, 1986; S. O. Chan-Magomedov, *Alexander Vesnin: leader of the Costrutivists*, in *Pioneers of Soviet Architecture*, Thames and Hundson, London, 1987, pp.151-155.



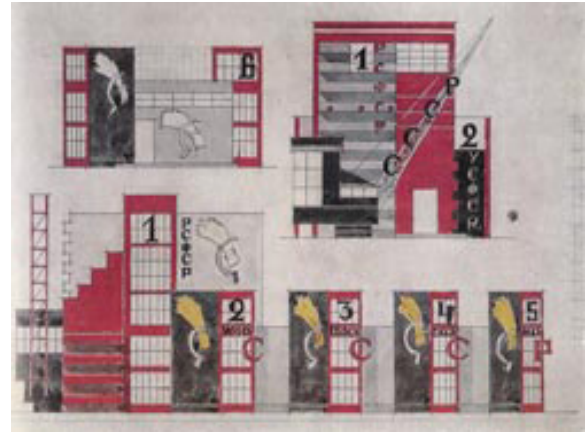
1.

1. Progetto di concorso per Società Arkos, 1924. Pianta e prospetto.
da S.O. Chan-Magomedov,
Il'ja Golosov, Moskva 1988.
(MUAR)



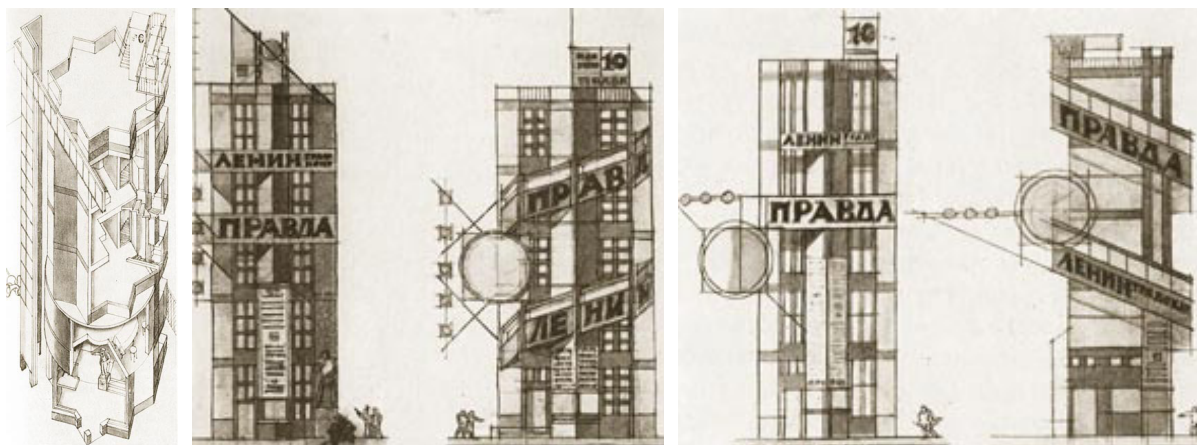
2.

2. Progetto di concorso per l'Esposizione internazionale delle arti decorative e dell'industria a Parigi del 1925, 1924. Varianti.
da S.O. Chan-Magomedov,
Il'ja Golosov, Moskva 1988.
(MUAR)



sa.

Tuttavia, in questi progetti di transizione possiamo leggere con chiarezza sia quegli elementi che costituiscono e caratterizzano il nuovo percorso costruttivista sia quei pochi ma essenziali elementi residuali del periodo precedente, che continueranno a rappresentare fermo punto di interesse nella ricerca golosoviana. Nella variante elaborata nel 1924 per il Padiglione per l'Esposizione di Parigi del '25 le perfette proporzioni scandiscono un ritmo preciso e crescente nella composizione. Questa versione, rigorosa e pura, più che gli altri progetti evidenzia inoltre un dato altro di non trascurabile rilevanza e in continuità col periodo precedente: l'attenzione che Golosov continuò a riporre nello studio della composizione volumetrica, nella relazione tra le masse, nella ricerca di espressività. L'analisi condotta già a partire dai primissimi anni Venti con la Teoria degli organismi architettonici è qui ancora evidente: il disegno di progetto, un prospetto a colori rosso e grigio, con estrema sintesi pone in evidenza le caratteristiche armoniche nelle proporzioni dei volumi, nelle singole masse, nell'intera composizione, dove l'orizzontalità, caratterizzante tutti i corpi eccettuata la torre rossa, è sottolineata dalla fascia esterna di recinto: si tratta, ancora una volta, di un perfetto "esercizio sul tema" per la sua Teoria degli Organismi architettonici. Nei progetti succitati Golosov attua un processo di semplificazione dei volumi, ora generalmente ri-



1.

conducibili a prismi - fatta eccezione del progetto di concorso per la Leningradskaja Pravda - ragionando su due registri. Difatti da un lato, considerando il Padiglione per l'Esposizione di Parigi e la Casa del Popolo a Ivanovo, osserviamo che i volumi sono composti per giustapposizione, mentre dall' altro lato, per quanto concerne il progetto Arcos⁶³ notiamo che si presenta come un volume compatto nel quale è possibile osservare l'incastro perfetto di volumi interni come nel gioco del *tetris*.

È nel progetto per l'Arcos la prima apparizione del cilindro come soluzione d'angolo - tema caro all'architettura golosoviana - che, accogliendo l'ingresso e il corpo scala, ordina e organizza le parti e le loro relazioni. Il bando di concorso richiedeva che i locali fossero adibiti per le funzioni di banca e negozi (nel progetto premiato firmato dai Vesnin erano posti al primo e secondo piano), uffici (terzo e quarto piano) e hotel (quinto e sesto piano). Era prevista inoltre la costruzione di garage e locali tecnici per il riscaldamento nel piano interrato. Nel progetto di Golosov l'elemento scala ha ruolo primario, risulta indispensabile: i locali siti a piano terra, adibiti a negozi, hanno ingresso ciascuno indipendente dalla strada, mentre tutte le altre funzioni sono servite dal grande corpo scala cilindrico.

Sebbene siano progetti molto diversi nei programmi - quello per l'Arcos e quello per Parigi - è fondamentale notare come dalle prime ope-

1. Progetto di concorso per l'Esposizione internazionale delle arti decorative e dell'industria a Parigi del 1925, 1924. Varianti, da S.O. Chan-Magomedov, *Il'ja Golosov*, Moskva 1988. (MUAR)

⁶³ A. Pasternak, *Urbanizm*, in "Sovremennaja Architektura" n.1, 1926, p. 5.

L'Arcos Ltd, società per azioni anglo-sovietica, nel 1924 bandì un concorso per la progettazione della sede moscovita cui parteciparono tutti gli architetti emergenti.

re transitorie del 1924, Golosov abbia dato importanza al volume, alle geometrie dell'intero manufatto, e non abbia invece condotto un discorso sulla "pianta" e sulla "facciata", fenomeno che si diffuse ben presto tra i nuovi adepti del costruttivismo.

Vincitore di numerosi concorsi, molti dei suoi progetti vennero pubblicati sulle riviste non solo di tendenza⁶⁴, tanto da essere considerato «il più brillante interprete del costruttivismo della seconda metà degli anni Venti»⁶⁵.

Nei progetti di transizione del 1924 vi è un altro dato di non trascurabile rilevanza: l'utilizzo dei colori. Come nei progetti elaborati sino a questa data, l'utilizzo del colore ha, per Golosov, un carattere fortemente espressivo: nei primi anni dopo la Rivoluzione il colore assurse a veicolo massimo di propaganda, divenne simbolo, portando in campo urbano quelle teorie sul colore elaborate già a partire dal primo Novecento⁶⁶. Tuttavia anche in tal senso vi è una decisa semplificazione: dei colori del prospetto del Padiglione per l'Esposizione Panrusa dell'Artigianato e dell'Agricoltura il giallo, il verde e le loro sfumature sono completamente scomparsi, mentre nel progetto per il Padiglione parigino sopravvivono solo i colori primari: il rosso e il grigio – nella variante – e il nero.

3.3.2 Opere e progetti dei secondi anni Venti

È possibile ricondurre i progetti elaborati da Il'ja Golosov nel periodo costruttivista ad alcune categorie di manufatti architettonici rappresentative degli intenti e del programma perorati dagli architetti dell'OSA. *Dom-kommuny* o *Žilkombinaty* (case comuni), o edifici collettivi quali *klub*, palazzi dei Soviet, del lavoro o della cultura, teatri. Queste tipologie edilizie costituirono la risposta politica, prima ancora che architettonica e ideologica, alla realtà sovietica al tempo della

64 Stroitel'naja promyšlennost', n. 6-7, 1927, p.451; Stroitel'naja promyšlennost', n.8, 1927, p. 533.

65 S.O. Chan-Magamedov, *Il'ja...*, op.cit. p. 121.

66 Sull'argomento: A. Vyazemtseva, *Il colore della Rivoluzione: cromaticismo e avanguardie storiche nella Russia Sovietica*, in *La conservazione delle policromie nell'architettura del XX secolo*, (a cura di) Giacinta Jean, Nardini Editore, 2013, pp. 85-96.

Nuova Economia Politica e del primo piano quinquennale.

Alle condizioni abitative della capitale, come delle maggiori città dell'Unione, registrate in seguito al '21, si rispose con una serie di delibere e risoluzioni che incoraggiavano l'edificazione. Pensiamo alla delibera del 14 agosto 1922 *Sul diritto di costruzione*, alle due delibere del 1925 rispettivamente *Sui vantaggi fiscali per i costruttori* e *Sull'ampliamento della superficie abitativa mediante l'interessamento all'attività edilizia del capitale privato*, al decreto del 29 settembre 1927 *Per regolare la costruzione delle abitazioni dei lavoratori ad uso personale* alla legge del 4 gennaio 1928 *Sulla politica abitativa* che inoltre, come precedentemente accennato, portarono alla formazione e allo sviluppo di numerose società di costruzione a doppia nazionalità (Rusgertraj/Teplobeton, Techbeton ed altre) e, ovviamente, di cooperative⁶⁷. Gli architetti risposero all'appello e Moisej Ginzburg, in quello che può essere considerato il manifesto architettonico del costruttivismo⁶⁸ pubblicato nell'editoriale del primo numero di *Sovremennaja Architektura* scrisse:

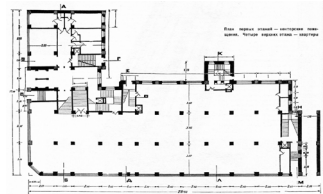
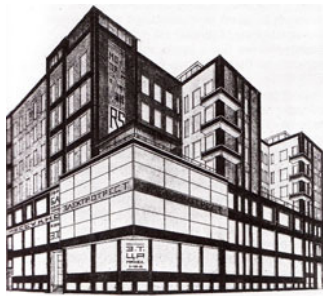
«gli obiettivi dell'architettura contemporanea sono definiti e regolati dalla congiuntura economico-industriale del paese, costituendo il fondamentale compito dell'organizzazione razionale dei processi industriali e sociali che spingono l'architetto ad andare oltre, nella maggior parte dei casi, agli orientamenti tradizionali e atavici della produzione e le forme socio-comunitarie ormai fossilizzate»⁶⁹.

Tra i primi progetti di Golosov per case comuni del periodo costruttivista vi è il progetto per la Dom Elektro (1925), un edificio di sette piani, di cui i primi tre, adibiti ad ufficio, si sviluppano su un blocco compatto mentre gli ultimi quattro, che accolgono gli appartamenti per famiglie e per single, si configurano come dei blocchi a redent. La pianta, estremamente semplice – una L nel cui vertice, sul lato della corte interna, sono organizzati i collegamenti verticali e i servizi – tut-

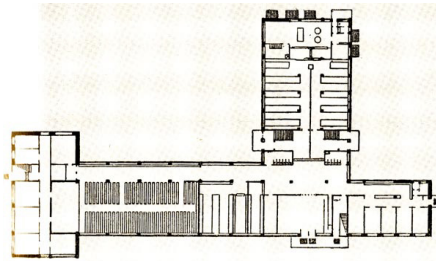
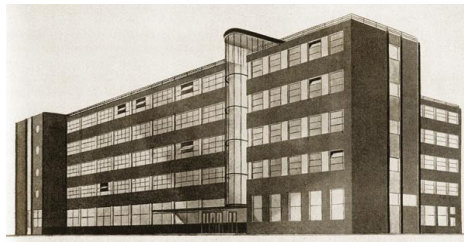
67 Cfr. A. De Magistris, *La produzione abitativa dalla Nep al periodo staliniano*, in *L'abitazione...*, op.cit, pp. 33-41.

68 Cfr. V. Quilici, *Il Costruttivismo*, Laterza, Bari 1991, p. 38.

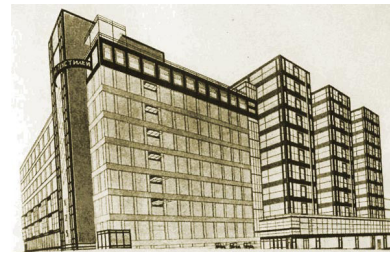
69 M. Ginzburg, *Celevaja ustanovka v sovremennoj architekture*, in "Sovremennaja Architektura" n. 1, 1927, p. 4-10. Trad.it. in G. Canella, M. Meriggi (a cura di), *SA Sovremennaja Architektura 1926-1930*, Dedalo, Bari 2007, pp. 123-135.



1.



2.



3.

1. Progetto di concorso per Dom Elektro, 1925. Prospettiva e pianta.
da S.O. Chan-Magomedov, *Il'ja Golosov*, Moskva 1988. (MUAR)

2 Progetto per dormitorio, 1925, prospettiva e pianta.
S.O. Chan-Magomedov, *Il'ja Golosov*, Moskva 1988. (MUAR)

3 Progetto di concorso per Dom Tekstilej, I. Golosov e B. Ulinič 1925, prospettiva e pianta.
S.O. Chan-Magomedov, *Il'ja Golosov*, Moskva 1988. (MUAR)

tavia non risulta caratterizzata da un modulo strutturale unitario.

Dello stesso anno è anche il progetto per un dormitorio. La documentazione conservata è molto scarna - una prospettiva e una pianta del piano terra - dalle quali è possibile osservare una chiarezza formale e funzionale che non riscontriamo in altri edifici progettati da Il'ja Golosov dello stesso anno. Anche in questo progetto il corpo scala non è inglobato nel volume.

Nel 1928 progettò altri due kombinat: la *Dom Novkombyt* che prevedeva appartamenti per famiglie, per single e spazi pubblici a piano terra, e la *Dom Dinamo* o OGPU a Mosca (1927-1928). Nel 1931 progetta il quartiere per la *Dom-kommuna* UMS un progetto di notevole interesse per l'organizzazione degli spazi e i rapporti tra le parti. Circondato da quattro assi stradali, il lotto di forma trapezoidale su cui si sviluppa il quartiere è organizzato trasversalmente da una maglia ortogonale in cui Golosov, insieme a Mitel'man, organizza i grandi blocchi residenziali (per famiglie e per single), i servizi - due asili nido, due scuole materne, un *klub*, una mensa⁷⁰. L'orientamento dei blocchi residenziali, trasversale rispetto al perimetro del lotto, massimizza il soleggiamento. Tutti gli edifici sono collegati da una galleria su pilastri che conduce, da un lato, all'edificio che accoglie i servizi collettivi (*klub*, mensa), situato all'estremità del lotto in modo da essere accessibile anche dalle due strade esterne al quartiere, mentre nell'estremo opposto agli asili e alla scuola. La soluzione della galleria

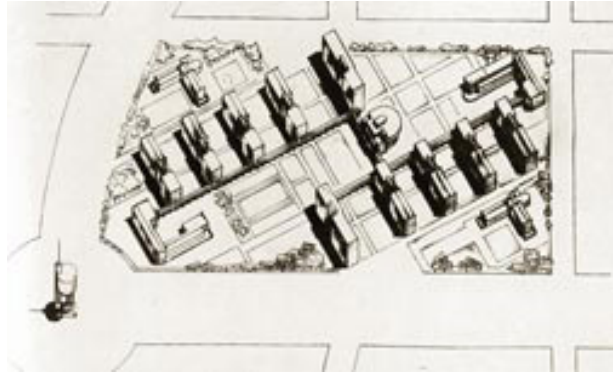
era di estremo interesse. Permetteva, infatti, di svincolare i progetti per grandi complessi da 2000-4000 persone, previsti in seguito al primo piano quinquennale, dalla formula del maxi blocco in cui erano incluse tutte le funzioni a favore di un progetto a padiglioni.

Tuttavia tra i maggiori edifici progettati e realizzati da Golosov nel periodo del costruttivismo vi è certamente il complesso residenziale a Ivanovo-Voznesenska (1929-1930). Ivanovo fu tra le città sovietiche, dopo Mosca e Leningrado, in cui si costruì maggiormente nei secondi anni Venti: era stato infatti previsto un progetto di sviluppo industriale che, se tuttavia non portato a termine, permise a molti dei maggiori architetti sovietici di progettare e realizzare le loro opere – oltre Golosov anche Vesnin, Fridman, Fomin ed altri⁷¹.

Del complesso residenziale a Ivanovo ci sono pervenute tre varianti, elaborate tra il 1929 e il 1931. Il progetto doveva prevedere oltre agli edifici residenziali alcuni servizi comuni - mensa, club, teatro/auditorium, asilo e scuola materna. La prima versione si presentava molto vicina al quartiere UMS, per il tracciato diagonale interno al lotto, per la disposizione degli spazi collettivi – posti ai vertici estremi del lotto in modo da essere facilmente accessibili dall'esterno – per l'elemento della galleria sopraelevata che, oltre a dare continuità al manufatto, conferiva unità al prospetto sul fronte strada. Nella prima versione Golosov aveva inoltre previsto degli spazi per lo sport e un campo di calcio – anche questo posto sul lato esterno del lotto. La seconda variante mostra un impianto plano-volumetrico completamente differente dal primo e molto vicino alla versione definitiva: gli edifici, ancora posti trasversalmente, sono organizzati ora in due raggruppamenti misti - residenze e servizi. I blocchi residenziali con affaccio su strada risultano tra loro uniti da una grande struttura - galleria a piano terra – destinata al commercio che definiva il fronte stradale. Nel progetto esecutivo, e ancora esistente, la galleria non è stata realizzata. Oggi gli

71 Cfr. M. Ju. Timofeyev, *Ivanovo-Voznesensk kak tret'ya proletarskaja stolica: transformacija brenda*, in *Perenos stolitsy: Istoricheskij opyt geopoliticheskogo proektirovanija*. Materialy konferentsii 28–29 oktjabrja 2013 g. / Otv. red. I.G. Konovalova. M.: Institut vseobshchey; J.L. Cohen, *Residui radicali: Architettura e politica della modernizzazione nella Russia sovietica*, in R. Pare, *L'avanguardia perduta, Architettura modernista russa 1922-1932*, Jaka book, Milano 2007, pp. 9-23.

1. Quartiere residenziale UMS, 1931. Planimetria generale.
S.O. Chan-Magomedov, Il'ja Golosov, Moskva 1988. (MUAR)



1.

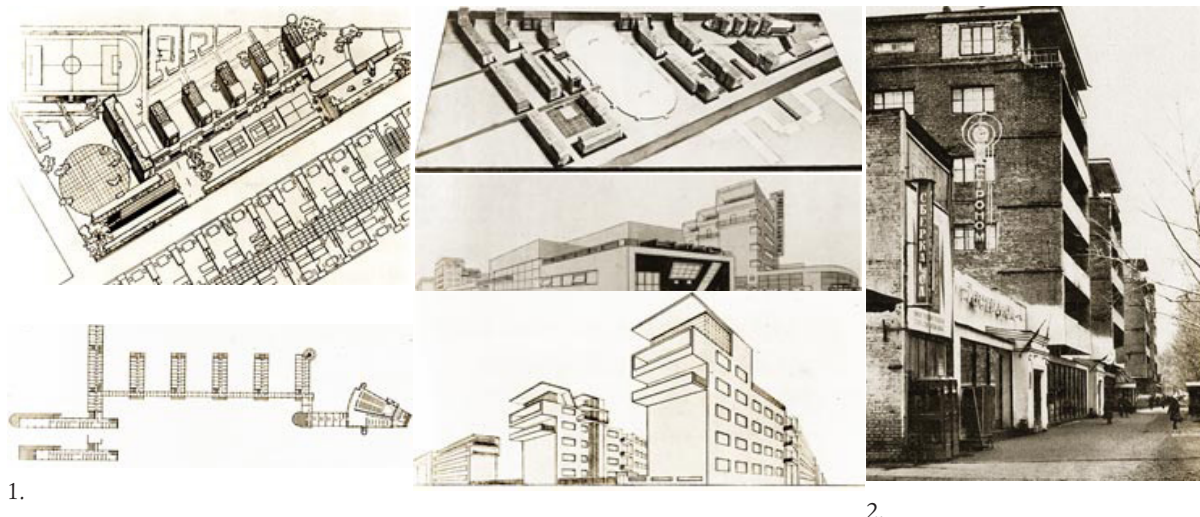
edifici residenziali “per 400 appartamenti” progettati da Il'ja Golosov a Ivanovo sono protetti come patrimonio culturale di importanza federale⁷².

Nel 1930 partecipò ad un concorso per un quartiere residenziale a Stalingrado. La proposta di Golosov si pose come formalmente innovativa. Il plano-volumetrico funzionale risulta, in questo progetto, portare la composizione ai minimi termini: l'impianto è organizzato su tre blocchi paralleli, ognuno dedicato ad una funzione. Il blocco centrale, residenziale, è il più lungo, 540 metri. La lunghezza è scandita da 12 corpi cilindrici, posti esternamente al grande parallelepipedo, nei quali Golosov predispone i servizi comuni. Il blocco residenziale consta di due tipologie di cellule minime, una da cinque metri quadrati e una da dieci - delle piccole celle per il sonno dove oltre il letto troviamo un piccolo lavabo a incastro nel muro - concepite per essere eventualmente unite. Sui due lati del blocco residenziale, collegati da un'unica galleria che taglia trasversalmente il complesso, sono ubicati due blocchi dedicati l'uno, ad ovest, agli spazi collettivi per adulti, l'altro ad est ai servizi per bambini.

Il'ja Golosov ebbe molti riconoscimenti in questi anni, e vinse numerosi concorsi. Il progetto presentato insieme a Boris Ulini nel 1925 al concorso per la *Dom Tekstilej* (Casa del Tessile) si classificò al primo posto. Il concorso fu bandito dalla Società d'architettura di Mosca, commissionato dal Sindacato dei Tessili. Il programma, criticato dalla rivista *Sovremennaja Architektura*⁷³ per le richieste estremamente dettagliate che limitavano le possibilità espressive degli architetti, richiedeva che l'altezza dell'edificio fosse di dieci piani – di cui era

⁷² Risoluzione del 21 ottobre 2015 n. 11421- .

⁷³ “Sovremennaja Architektura” n. 1, 1926, pp. 10-13.



specificatamente indicato quello da destinare al trust tessile, la superficie totale di quest'ultimo, degli uffici del caposervizio e del segretario. Il progetto di Golosov e Ulini è un edificio a doppia corte, dal perimetro trapezoidale. I progettisti spezzano la staticità del blocco unico attraverso l'articolazione di alcuni volumi, tra cui il corpo scala e il blocco di accesso. La modularità della maglia strutturale in pianta definisce la modularità dei prospetti, ove il cemento armato disegna le grandi cornici quadrate alle superfici vetrate. Logica analoga caratterizza il progetto Ruscgertorg del 1926⁷⁴, dove i pilastri scandiscono il ritmo della facciata, leggermente in aggetto rispetto a questa e agli altri elementi che la costituiscono – linee marcapiano e bucatore rettangolari in vetro. Qui troviamo in seme due elementi su cui Golosov continuò a lavorare: la tipologia ad L e il volume del corpo scala⁷⁵. Entrambi questi elementi caratterizzano un altro progetto del 1926, quello per l'Elektrobank.

Il'ja Golosov, tra il 1924 e il 1930, vinse tre premi per la progettazione di *Dom Sovietov* (Casa dei Soviet) – due realizzate - e costruì quella che non può che essere considerata la sua opera più famosa, il club Zuev.

*Klub*⁷⁶ e *Narodnye doma* (casa del popolo), costituivano l'altra parte, rispetto alla casa collettiva, del vasto programma architettonico per il

1. Quartiere residenziale a Ivanovo-Voznesenka, 1929-1931. Varianti.

S.O. Chan-Magomedov, *Il'ja Golosov*, Moskva 1988. (MUAR)

2. Quartiere residenziale a Ivanovo-Voznesenka, 1929-1931. Foto del quartiere realizzato.

S.O. Chan-Magomedov, *Il'ja Golosov*, Moskva 1988. (MUAR)

74 Progetto pubblicato in "Sovremennaja Architektura" n. 5-6, 1926, pp. 130-131.

75 Si veda in questa tesi: parte 2, apparati, schizzi.

76 Si veda: V. Chazanova, *Klubnaja žizn' i arhitektura kluba*, 1917-1941, Žiraf, Moskva 2000; N. Luchmanov, *Architektura kluba*, Teakino-pečat, Moskva 1930.

nuovo popolo sovietico. La storica russa Vigdarja Chazanova scrisse che:

«i club, le case del popolo, i palazzi dei lavoratori erano quegli elementi del nuovo, originati nelle profondità del vecchio sistema che, non solo si sviluppavano, ma subivano anche cambiamenti fondamentali nella struttura stessa. Erano questi edifici che più rispondevano ai bisogni della comunicazione, necessari per riunioni, incontri, “azioni di massa” che accompagnavano l’era rivoluzionaria»⁷⁷.

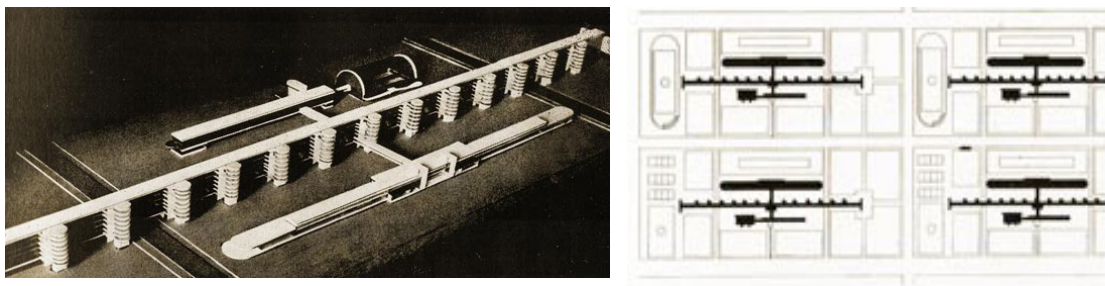
Luoghi di formazione e di cultura, in cui troviamo al contempo laboratori per la lavorazione del legno o dei metalli e sale da scacchi, teatri e aule riunioni, biblioteche, mense e anche palestre. Spazi per la formazione culturale ma anche tecnica. Come ben noto Konstantin Mel’nikov progettò e costruì moltissimi club operai nei secondi anni Venti, e il suo più grande merito fu quello di “pensare” il *Klub rabo ij*: i suoi progetti nacquero tutti da acute riflessioni sul significato della vita collettiva al tempo dei piani dell’industrializzazione sovietica. Egli stesso affermò che:

«Il club non è un tempio severo di alcune divinità. (...) non si dovrebbe costruire un club esclusivamente per attività politiche. È necessario costruirlo allo stesso tempo per il divertimento e lo svago. Il club dovrebbe, se possibile, mostrare come costruire una nuova vita... Poiché molti membri del nostro sindacato sono costretti a lavorare da soli a causa del loro lavoro, è necessario creare un ambiente nel club che parli del potere del collettivo e della classe operaia... L’industrializzazione è la base del socialismo. Pertanto, è auspicabile combinare alcuni elementi della creatività architettonica con l’industrializzazione ... (...) si cresce nei club, si impara ad essere attivisti sociali, a sviluppare capacità organizzative, si riposa, si ci diverte, ecc. Tutto avviene nel club, (...) e tutto dovrebbe esprimere questa idea del pubblico, di classe proletaria»⁷⁸.

Nei secondi anni Venti furono varati numerosi concorsi, molti promossi dai sindacati, e circa ottanta strutture furono costruite sul ter-

77 V. Chazanova, *Novye tipy obščestvennyh zdaniy*, in *Sovetskaja arhitektura pervykh let Oktjabrja*. 1917-1925 gg., Moskva 1970.

78 Cfr. N. Luchhmanov, *Architektura kluba*, Moskva 1930, pp. 19-20.



1.

itorio sovietico – trenta solo nella capitale⁷⁹. Non erano i concorsi l'unico modo per veicolare la progettazione dei club operai, e vi erano infatti altre due possibilità. La prima era possibile quando il committente era una società molto solida, tanto da avere a disposizione un laboratorio tecnico di sindacato che progettava la struttura secondo degli standard stabiliti. A questo caso appartiene il sindacato dei metalmeccanici che commissionò una sorta di manuale per la costruzione di Club operai⁸⁰. La seconda opzione invece era per diretto incarico⁸¹. Il primo progetto di Golosov ad essere premiato è quello per il concorso per la Casa dei Soviet a Brjansk. Il bando fu varato solo nel 1924 ma risalgono al 1921 i primi schizzi ad opera di architetti locali⁸². La storia di questo edificio è di estremo interesse anche per la comprensione delle dinamiche di trasformazione in atto sul territorio sovietico. Nel 1921 infatti Brjansk divenne un centro di rilevanza provinciale e per tal motivo fu prevista la costruzione di attrezzature collettive adeguate⁸³. Il programma di concorso richiedeva la progettazione di un edificio che ospitasse diverse istituzioni (provinciali, di partito, professionali) e che potesse accogliere mille impiegati e avesse un'estensione di 5000 metri cubi. Il bando richiedeva inoltre la formazione di due sale: la prima della capienza di 1000-1200 sedute, con funzioni legate agli organi istituzionali, quindi per congressi, riunioni e anche per attività collettive quali spettacoli, proiezioni cinematografiche, te-

1. Quartiere residenziale a Stalingrado, 1930. Varianti. Foto del plastico e schemi planimetrici.

S.O. Chan-Magomedov, *Il'ja Golosov*, Moskva 1988. (MUAR)

79 K. Afanas'ev, *Iz istorii sovetskoi architekturi 1926-1932 gg. Dokumenty i materialy. Raboče kluby i dvorcy kul'tury*, Nauka, Moskva, 1984.

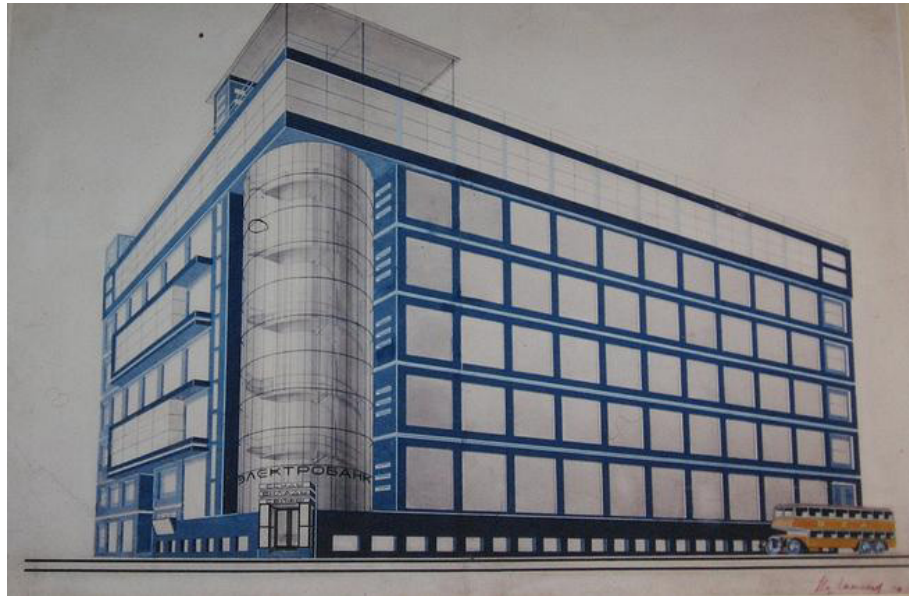
80 *Kluby Metallistov. Proekty tipobyie i utverždennye k post rojke v 1928*, Moskva 1928.

81 Cfr. I. Čepkunova, *Architekturnyj avangard Podmoskov'ja: Kluby, postroennye po programme profsojuzov, 1927-1930*, Moskva 2006, p. 12.

82 *Dom Sovetov*, in "Brjanskij Rabočij" n. 122, 31 maggio 1925; A. De Magistris, *Konstantin Mel'nikov: 1925-1930*, in "Casabella" n. 841, 2014, pp. 80-103.

83 A. Tarasov, *Brjanskij Dom Sovetov*, in "Stroitel'naja promyšlennost'" n.5, 1927, pp. 373-375.

1. Progetto di concorso per l'Elektrobank 1926. Prospettiva. S.O. Chan-Magomedov, *Il'ja Golosov*, Moskva 1988. (MUAR)



1.

atro. Era prevista la possibilità che la sala fosse a tripla altezza. Il bando inoltre chiedeva la progettazione di locali ausiliari quali la caffetteria, la hall, lo spogliatoio ed altri. Era prevista una biblioteca⁸⁴. La sala piccola, della capienza di 200 sedute, era destinata a riunioni o congressi⁸⁵. L'altezza complessiva era stata stabilita di quattro piani più un seminterrato. Anche le altezze dei locali erano indicate dal bando. I primi due progetti premiati, rispettivamente opera di A. Greenberg e I. Fomin, erano ancora legati a un linguaggio pre-rivoluzionario a differenza del progetto di Golosov, che si poneva già in relazione con il costruttivismo. Si tratta di un edificio a corte: su tre lati Golosov predispone gli uffici e le stanze di servizio, mentre il quarto braccio della corte accoglie la grande sala richiesta dal bando. Tuttavia a differenza delle logiche costruttiviste che prevedevano uno studio funzionale in pianta, il progetto di Golosov sembra essere stato concepito e organizzato non in planimetria bensì volumetricamente, cosicché il manufatto architettonico appare come formato per giustapposizione di volumi, parallelepipedi di differenti dimensioni.

Gli altri due progetti, a Chabarovsk e a Rostov-na-Don, se pur non conformemente al progetto di concorso, sono entrambi stati realizzati. Il concorso per progetto del Palazzo dei soviet a Chabarovsk fu bandito il 16 gennaio 1928 dalla MAO con termine posto al 19 marzo. Il

⁸⁴ Cfr. MAO. Konkursy 1923-1926, Moskva 1927, p. 33-40.

⁸⁵ 4 aršine e mezzo per il piano interrato e 5 per gli alti piani – dal pavimento al soffitto.

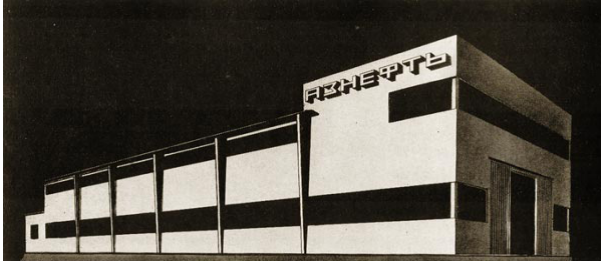
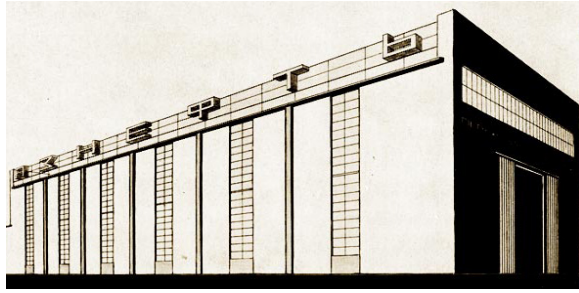
lotto rettangolare destinato al progetto era limitato da tre strade: sulla principale, Karl Marx ulica, era previsto il prospetto e l'ingresso principale, mentre un ingresso secondario sulla Barabaševskaja ulica. Si chiedeva di progettare il complesso per padiglioni: un edificio principale alto tre piani – era contemplata l'eventualità di un quarto – e dei volumi secondari. Il bando indicava le destinazioni dei locali sui tre piani dell'edificio principale e le loro esatte metrature. Nello specifico l'edificio doveva accogliere: il presidium Krajispolkom e la sua segreteria, la commissione di pianificazione, l'ufficio di ispezione dei lavoratori e dei contadini, il dipartimento della salute, il dipartimento di istruzione pubblica, il dipartimento amministrativo, il dipartimento comunale, varie piccole istituzioni e un appartamento. I locali secondari dovevano accogliere: l'edificio del congresso con sala conferenze per 800 sedute e un palco per 60 persone; un altro gruppo era destinato a funzioni commerciali. Altra prescrizione fondamentale del bando riguardava la limitazione della superficie luminosa stabilita a 1/5 per le sale, 1/6 per gli uffici e 1/7 per l'appartamento. Nessun partecipante, nemmeno i premiati, si attennero a tale prescrizione, ottenendo critiche molto negative per la scarsa attenzione al problema economico che questa scelta avrebbe comportato – sia per l'alto costo del vetro sia per il conseguente uso di sistemi di riscaldamento. Nell'articolo pubblicato dalla *Stroitel'naja Promyšlennost* la decisione degli architetti di non rispettare le prescrizioni sull'uso del vetro fu additata come un atteggiamento di “manilovismo”⁸⁶.

Il progetto di Golosov e Ulinič si classificò primo su cinquantuno partecipanti. Tra i primi sei premiati⁸⁷ troviamo anche Ginzburg e Milins al quarto posto e Trockij e Kazak al terzo. La soluzione proposta dai primi classificati rispettava le richieste del bando nella distinzione dei volumi a seconda delle funzioni, e tuttavia si presentava come un progetto di grande unità. La struttura del manufatto è in cemento armato, e le tamponature sono in muratura coibentata⁸⁸.

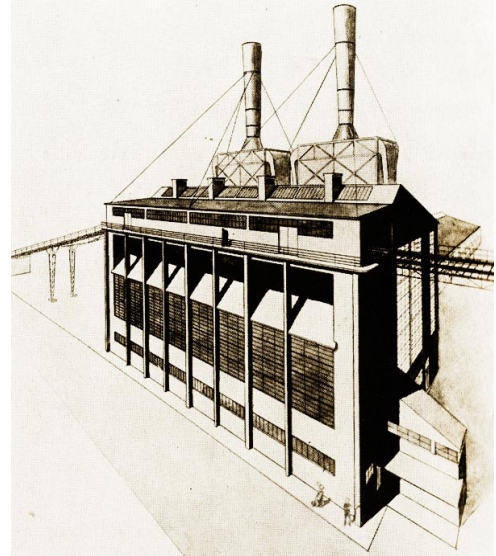
86 Da Manilov, personaggio de *Le anime morte* di Gogol'.

87 Il premio complessivo per i primi sei progetti fu stabilito di 15000 rubli. Cfr. *Konkurs na postrojku Doma Sovetov v Chabarovske*, in “*Stroitel'naja Promyšlennost*” n.5-6, 1928, pp. 473-474.

88 Cfr. *Konkurs na postrojku Doma Sovetov v Chabarovske*, in “*Stroitel'naja Promyšlennost*” n.5-6, 1928, pp. 473-474.



1.



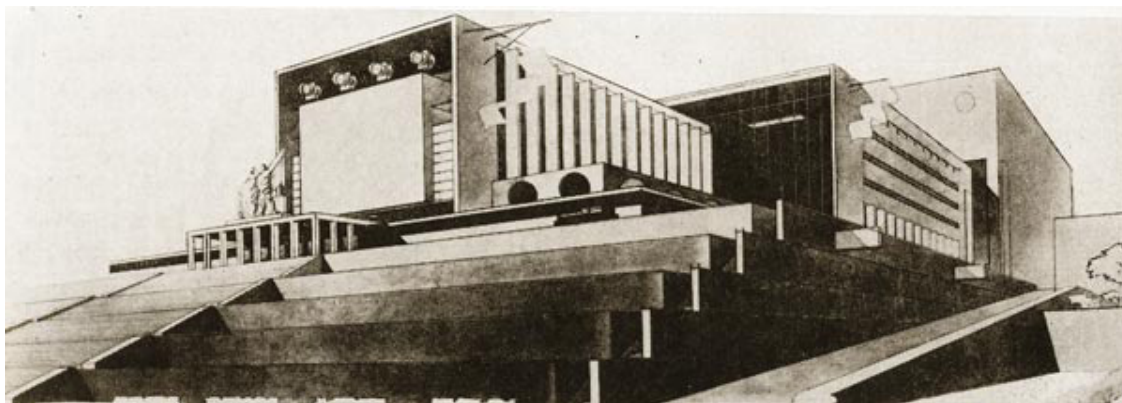
2.

1. Strazione di trasferimento Aznaft', 1928, prospettiva.
S.O. Chan-Magomedov, *Il'ja Golosov*, Moskva 1988.

1. Locale per caldaie, 1928, prospettiva.
S.O. Chan-Magomedov, *Il'ja Golosov*, Moskva 1988.

Nel 1930 un altro importante premio fu vinto da Golosov per il progetto di concorso per il Palazzo dei Soviet a Rostov-na-don. Come per il progetto a Chabarovsk, anche questo edificio doveva accogliere non poche funzioni: da quelle governative a quelle commerciali e collettive. Golosov rispose alle richieste del bando articolando i volumi e gli spazi a seconda delle funzioni e, come leggiamo chiaramente dallo schema planimetrico, individuò due nuclei: il primo, dal quale si ha accesso, che accoglie gli spazi collettivi – auditorium, sala conferenze, teatro, sala espositiva – e il secondo, che accoglie le funzioni governative e commerciali. Il primo corpo, adiacente al fronte stradale, è un volume basso, una stecca alle cui estremità troviamo un volume cilindrico leggermente più alto e un parallelepipedo della stessa altezza del corpo longitudinale ma leggermente più ampio di questo, che accolgono le aule per gli incontri. I volumi che raccordano gli uffici amministrativi, gli spazi commerciali e le aule di rappresentanza sono invece organizzati intorno a una corte rettangolare. Ogni lato della corte è caratterizzato da volumi di altezza e dimensioni differenti che conferiscono all'opera un carattere estremamente dinamico, rompendo completamente la staticità della pianta quasi perfettamente simmetrica.

La produzione golosoviana dell'ultimo periodo costruttivista – gli anni a cavallo tra i due decenni – mostra un cambiamento rispetto agli anni precedenti che, più che legato alla composizione volumetrica, si



1.

esprese attraverso il linguaggio delle facciate. Nei progetti dei primi anni del costruttivismo (1924-1928) leggiamo una ricerca volta a indagare le relazioni tra struttura, involucro e materiali, una tensione alla riduzione delle parti in cemento armato alla sola griglia strutturale in contrapposizione alle parti di tamponatura in vetro. In molti progetti, come quello per l'Elektrobank o il Ruscgertorg, questo si tradusse in una precisa griglia di grande rigore geometrico. Negli ultimi anni invece (1928-1931) il linguaggio e la tettonica dei progetti cambia profondamente. Non vi è più corrispondenza tra involucro e struttura, e sono sempre minori le parti in vetro nei grandi prospetti in cemento armato. Nel 1931, col progetto per un teatro di massa, Golosov è ormai definitivamente distante dagli "architetti contemporanei" e preannuncia, attraverso quest'opera, quelle tematiche che faranno da sfondo alla produzione architettonica sovietica del successivo decennio.

^v1. Progetto Teatro di massa, 1931, prospettiva.
S.O. Chan-Magomedov,
Il'ja Golosov, Moskva
1988.



Club Zuev, 1926-1930. Prospetto sulla Lesnaja ulica.
Foto 2017, Federica Deo

1.

Club Zuev, Lesnaja ulica n.18, Moskva.

Sebbene il Club Zuev di Il'ja Golosov sia passato alla storia come un'icona delle avanguardie architettoniche sovietiche, spesso rappresentato anche nei manuali di Storia dell'architettura contemporanea, sono poche le pagine dedicategli⁸⁹ e intente quasi sempre a descrivere il manufatto, la sua volumetria, il corpo scala cilindrico, le proporzioni del lotto e delle finestrate. Non molto altro se non il legame della composizione con la Teoria degli organismi architettonici elaborata all'inizio del decennio⁹⁰, lasciando senza risposte molte questioni tra cui la dinamica dell'incarico, le tecnologie costruttive, la scelta delle funzioni.

Il'ja Golosov vinse il primo premio al concorso promosso dal Sindacato dei lavoratori dei trasporti urbani per la costruzione del Klub Zuev nel 1926, ottenendo l'opportunità di costruire un club operaio nel cuore di Mosca⁹¹. Le varianti conservate mostrano che il progetto, nei

89 Più completo è uno degli ultimi contributi a firma di Alessandro De Magistris: A. De Magistris, *Club Zuev*, Mosca, in M. Biraghi, A. Furla (a cura di), *Architettura del Novecento*. Vol. II e III. Opere, progetti, luoghi, Einaudi, Torino 2013, pp. 433- 436. Si veda inoltre: N. Luchmanov, *Architektura kluba, Teakinopechat'*, Moskva 1930; A.V. Filippov, *10 rabočich klubov Moskvy*, Moskva 1932, p.37; V. Chazanov, *Klubnaja žizn' i arhitektura kluba, 1917-1941*, Žiraf, Moskva 2000; I. Čepkunova, *Architekturnyj avangard Podmoskov'ja: Kluby, postroennye po programme profsojuzov, 1927-1930*, Gosudarstvennyj muzej arhitek, Moskva 2006, pp. 110-102; N. N. Bronovickaja, *Pamjatniki arhitektury Moskvy. Arhitektura Moskvy 1933-1941 gg*, Moskva 2015, p. 85.

90 Cfr. I. Čepkunova, *Architekturnyj avangard ...*, cit., p. 110.

91 Opportunità più unica che rara: quasi tutti i club operai costruiti negli anni Venti erano siti nelle periferie cittadine.

quattro anni che intercorrono tra il bando e l'inaugurazione, avvenuta il 4 febbraio 1930, non fu soggetto a sostanziali modifiche, se non nelle dimensioni e posizioni delle bucatore – finestre, ingressi. Nel 1928 fu chiesto a Golosov di modificare l'ingresso principale sulla Lesnaja ulica, mentre una tavola di progetto rappresentante un prospetto, datata 1927⁹², mostra un'ulteriore bucatore nel corpo centrale del prospetto principale non presente nella versione definitiva. Una seconda variante datata sempre 1927⁹³, mostra una differente configurazione delle finestrature sul progetto principale, sia rispetto alla variante del '27 sia al progetto definitivo.

La volumetria rimase pressoché inalterata: il corpo cilindrico - su cui Il'ja Golosov iniziò a lavorare sin dal 1924 con il progetto per l'Arcos, e presente anche nel progetto per l'Elektrobank (1926) - giunse finalmente a forma compiuta. Il progetto per il Club Zuev mostra, per la prima volta, l'emancipazione dal discorso non solo stilistico ma anche tettonico proprio dell'architettura classica. Il grande cilindro vetrato non allude più – a differenza dei due progetti precedenti – all'elemento colonna proprio del sistema trabeazione classica: bucando la fascia piena del quarto piano ne distrugge la logica statica.

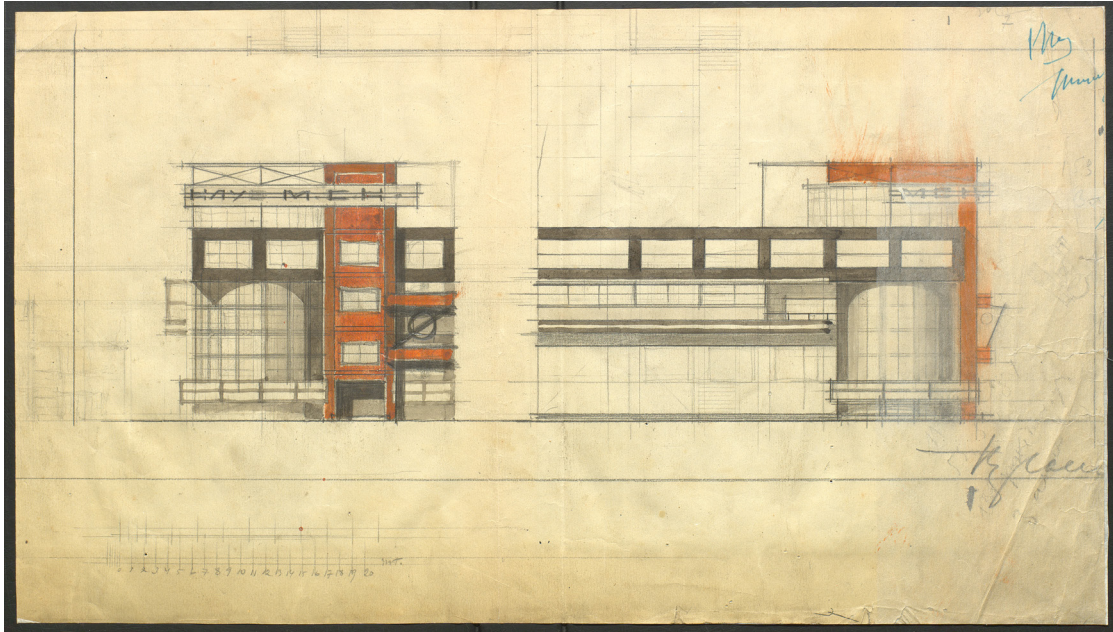
Tuttavia, se lo sviluppo di una tipologia ad L (scelta cui Golosov ricorse spesso nei progetti del periodo costruttivista) era resa impossibile dalla geometria del lotto, stretto e lungo (21,3 x 66,35 metri quadri), la posizione di questo tra due grandi strade nel cuore della capitale diede la possibilità all'architetto moscovita di affrontare un altro tema a lui caro, la soluzione d'angolo.

Il grande cilindro in vetro che accoglie la scala principale, funge da perno, non solo tra i differenti *layer* su cui si sviluppa il club e che accolgono le diverse funzioni, ma anche nelle relazioni del manufatto con la strada: il cilindro conferisce fluidità ai due prospetti e inoltre, nella sua superficie vetrata, si pone come filtro, momento di trasparenza tra l'interno e l'esterno, tra il club e la strada.

Il tema della soluzione d'angolo diede inoltre a Golosov la possibilità di riscattare sul piano espressivo programmi edilizi molto serrati sul

92 RGALI, f.1979, o.1, c.46, p. 1

93 GNIMA 1927, Cfr. I. Čepkunova, cit., p. 111.



1.

1. Club Zuev, elaborati grafici del 1927.

RGALI f. 1979, o.1, c. 46, p.1.

piano tipologico. Ed infatti la forte espressività della grande colonna in vetro dello Zuev non convinse solo la giuria del concorso, ma affascìnò anche Konstantin Mel'nikov che, secondo le parole di Starr:

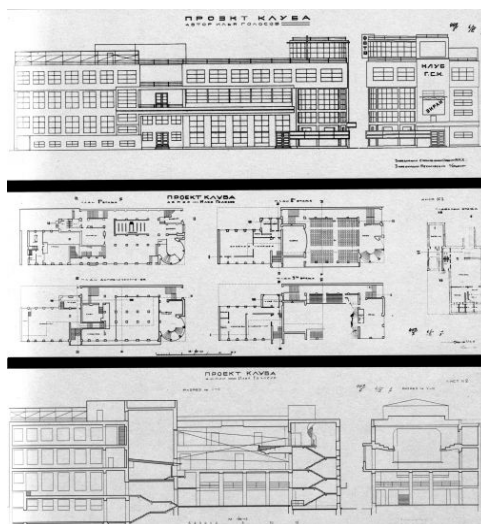
«Melnikov did not fail to draw the lesson from Golosov's success in the Zuev competition, and in its next experiment – another factory club on the industrial perimeter of Moscow – he confined his use of cylinders to a tower at one end of the more standard rectilinear structure in which most of the principal facilities were placed»⁹⁴.

Sebbene il club Zuev mancasse della versatilità funzionale che contraddistinse le opere di Mel'nikov, è da notare che Golosov articolò il progetto al meglio per i forti vincoli imposti: da un lato le dimensioni del lotto non concedevano molte opportunità e dall'altro la sua posizione, all'intersezione tra due importanti assi stradali, rese la scelta di enfatizzare questo dato quasi un'imposizione. La strategia di Golosov fu di "spezzare" il lungo parallelepipedo ponendo l'ingresso secondario al centro del prospetto lungo, e posizionando in corrispondenza i corpi scala secondari, fungenti da filtro tra le due parti. In tal modo il volume accoglieva sul lato adiacente alla Lesnaja ulica le funzioni di rappresentanza, il grande foyer a doppia altezza e l'auditorium-teatro

94 F. Starr, *Melnikov. Solo architect in a mass society*, Princeton University Press, Princeton, 1978, pp.127-9.



1.



2.

1. Club Zuev, foto d'epoca.
S.O. Chan-Magomedov, *Il'ja Golosov*, Moskva 1988.

2. Club Zuev, prospetti,
piante e sezioni.

I. Čepkunova, *Architekturnyj avangard Podmoskov'ja: Kluby, postroennye po programme profsojuzov, 1927-1930*, Gosudarstvennyj muzej arhitek, Moskva 2006.

con la platea, anche questi ovviamente a doppia altezza, collegati dalla grande scalinata posta nel corpo cilindrico. L'altro lato del volume, al quale era possibile accedere direttamente dall'ingresso secondario, accoglieva le funzioni più strettamente quotidiane: al primo piano la mensa e i servizi (guardaroba, vestibolo, bagni) e la zona per i buffet; al secondo piano una sala per l'esercizio fisico; al terzo e al quarto livello vi erano stanze per club a differenti usi (stanze per gli artisti, stanza degli scacchi, biblioteca, sala lettura, parrucchiere, sala per riposo e ricreazione). Il piano ipogeo ospitava una palestra e gli spogliatoi. La pianta delle coperture prevedeva, nelle tavole di progetto del 1928⁹⁵, la presenza di lucernai la cui struttura era progettata in legno di rovere. Anche la grande scala nel volume cilindrico era rivestita in legno di rovere. L'opera è stata realizzata in cemento armato e muratura.

4. Gli anni del Realismo Socialista (1932-1945)

5.1 la grande trasformazione

«Così partirono le falsificazioni della realtà, i dati eccezionali, i grafici tutti in crescita: per buttare fumo negli occhi al paese, certamente, ma anche per riconoscere onore al merito di chi avesse creduto e partecipato. E che importava se chi aveva partecipato non aveva realmente creduto; l'importante era che si fosse comportato come se avesse creduto. Questo, (...) non significava tradizionalmente barare, significava semplicemente aver imparato la nuova lingua corrente, ciò che Stephen Kotkin definisce magistralmente come “parlare bolscevico”. (...) In altre parole, ottenere il passaporto per l'accesso a quei nonluoghi della cultura staliniana che in forme diverse offrivano al cittadino meritevole illusione e gratificazione, variante *ante litteram* del documento di riconoscimento (o della carta di credito) che sarà poi l'indispensabile lasciapassare per i nonluoghi a noi contemporanei nella definizione di Marc Augé. Questa la più grande, sofisticata, raffinata e perversa strategia staliniana»¹.

Questo passaggio ben introduce alcune questioni nodali per la storia - e ancor più per la storiografia - degli anni Trenta. Quel *parlare bolscevico* rappresenta una delle più delicate problematiche, aprendo un ampio ventaglio di interrogativi: le opere scritte e progettuali e i documenti esaminati quanto sono “sinceri” e quanto sono frutto della cultura degli anni Trenta? Che ruolo assunsero gli architetti in questi anni e in che misura la politica di Stalin ha influenzato gli eventi urbanistici? Se pur sincere, possiamo considerare le opere, scritte e progettuali, frutto di un indottrinamento ideologico? Al di là di queste

1 G. Piretto, *Il radioso avvenire*, Einaudi, Torino 2001, p. 114.

questioni che, in parte già riaperte negli ultimi anni², rappresentano quelle variabili il cui valore esatto difficilmente potrà mai essere stabilito, vi è da interrogarsi sul ruolo che l'architettura staliniana assunse nel dispositivo - nell'accezione foucaultiana del termine³ - sorto proprio con la politica degli anni Trenta.

Facendo passare in seconda battuta il desiderio di comprendere l'animo intimo e il disegno esatto delle trame del potere che orchestrarono questa grande *perestrojka*, decidiamo di concentrare l'attenzione sulla *perestrojka* stessa, questo grande progetto di ristrutturazione che in tempo brevissimo trasformò completamente la struttura e il volto della capitale – e di numerose altre città. A esattamente quindici anni dalla rivoluzione di ottobre, *tabula rasa* su cui fondare la neonata città sovietica, si poté effettivamente procedere alla costruzione, dare volto e struttura a quella che, secondo il *leader* georgiano, doveva essere la città simbolo del grande potere sovietico.

Tutto ciò che fu fatto – in ogni ambito – a partire dal 1932 rispondeva

2 Si pensi alla riduzione al problema della “paternità” dell'architettura staliniana riproposta da Dimitri Chmel'nickij, in *Architektura Stalina. Psihologija i stil'* (2006) o in *Zodči Stalin* (2007).

3 «Ciò che io cerco di individuare con questo nome è, in primo luogo, un insieme assolutamente eterogeneo che implica discorsi, istituzioni, strutture architettoniche, decisioni regolative, leggi, misure amministrative, enunciati scientifici, proposizioni filosofiche, morali e filantropiche, in breve: tanto del detto che del non-detto, ecco gli elementi del dispositivo. Il dispositivo esso stesso è la rete che si stabilisce fra questi elementi. In secondo luogo, quello che cerco di individuare nel dispositivo è precisamente la natura del legame che può esistere tra questi elementi eterogenei. (...) In breve, fra questi elementi, discorsivi o meno, c'è una specie di gioco, di cambi di posizione, di modificazione di funzioni che possono, anche loro, essere molto differenti. In terzo luogo per dispositivo intendo una specie, diciamo, di formazione che, in un dato momento storico, ha avuto per funzione maggiore quella di rispondere a una urgenza. Il dispositivo ha dunque una funzione strategica dominante. (...) A proposito del dispositivo, mi trovo davanti a un problema da cui non sono ancora ben uscito. Ho detto che il dispositivo era di natura eminentemente strategica, la qual cosa implica che si tratta di una certa manipolazione di rapporti di forze, di un intervento razionale e concertato in questi rapporti di forze, sia per svilupparle in una tal certa direzione, sia per bloccarle, oppure per stabilizzarle, utilizzarle. Il dispositivo è sempre quindi iscritto in un gioco di potere, ma sempre anche legato a uno o alcuni limiti del sapere, che vi nascono ma, allo stesso tempo, lo condizionano. È questo, il dispositivo: delle strategie di rapporti di forze che supportano dei tipi di sapere e sono supportati da essi» (dall'intervista *Le jeu de Michel Foucault*, in “Les cahiers du chemin”, n.29, 15 gennaio 1977, pp. 12-29).

al Realismo Socialista. Ma cosa era il *Socrealizm*⁴? Negli ultimi due decenni la storiografia ha iniziato ad affrontare questo tema⁵, tentando di emanciparsi dalla tendenziosa lettura condotta sino a quel momento, e che ci fa considerare ormai forse semplicistico relegare l'opera degli architetti dell'URSS staliniana all'adempimento delle regole del gioco, a "imposizioni e non concessioni"⁶ provenienti "dall'alto" - da alcuni identificato nel comitato centrale del VKP⁷, da altri in un generico potere politico⁸. Certamente il tentativo di comprendere cosa realmente accadde dal 1933 in poi è cosa estremamente complessa poiché complessa era la situazione socio-politica. Alla domanda: "quanto accadde in architettura in seguito al 1932 fu un ritorno all'ordine imposto da Stalin?" non è semplice rispondere.

In uno degli ultimi contributi, Chmel'nickij pone in introduzione la seguente premessa:

4 Termine che, secondo Ivan Gronsij fu coniato da Stalin in persona. Cfr. A. De Magistris, *Konstantin Mel'nikov: gli anni di Stalin, il limbo, il diselo*, in "Casabella" n.843, 2014, pp. 4-25.

5 Ad oggi due diversi approcci caratterizzano l'attenzione storiografica – ancora estremamente giovane: da un lato assistiamo al tentativo di andare più a fondo nella comprensione del Realismo Socialista, attraverso la lettura delle relazioni socio-politico-geografiche, il parallelo con altri sistemi totalitari, il legame con l'ideologia (Papernyj, Grojs, Hudson, Meerovič, tra gli altri); dall'altro lato, le ultimissime mostre e pubblicazioni mostrano una crescente attenzione al dato estetico, alla lettura dello stile che rintraccia elementi Art Decò piuttosto che classici all'interno dell'apparato sintattico di quegli anni, ponendosi tuttavia in continuità con la lettura storiografica di epoca sovietica che, nei brevi spazi di indagine che concesse all'architettura di Stalin, indagò la forma più che le ragioni storiche (Chazanova, Chan-Magomedov, Ikonnikova, e altri). Lettura che osserva il fenomeno "decorativo" parallelo allo sviluppo dell'ingegneria strutturale che negli anni Trenta trasformò la città attraverso le grandi reti (dalla metropolitana ai sistemi fognari) e le grandi strutture pubbliche, relegando molti architetti al lavoro di "decoratori". Si veda ad esempio: D. Chmelnickij, *Arcihtektura Stalina. Psiholohija i stil'*, Moskva, 2007; D. Chmelnickij, *Zodčij Stalin*, Moskva, 2007; D.A. Papov, *Socialističeskij realizm: Metod, stil', ideologija*, in *Istoričeskie, Filosofskie, političeskie i juridičeskie Nauki, kul'turologija i iskusstvovednie. Voprosy teorii i praktiki*. Tambov, Gramota, 2013, n.12, part.2, pp.162-166; I.N. Golomshtok, *Totalitarnoe iskusstvo*, Galart, Moskva, 1994; I.N. Lisakovskij, *Chudožestvennaja kul'tura: terminy, ponjatija, značeniya: slovar'-spravochnik*. RAGS, Moskva, 2002.

6 Cfr. V. Paperny, *Cultura Due. L'architettura ai tempi di Stalin*, Artemide, (1.ed. 1985), Roma 2017, pp. 23-31.

7 P. Blake, *The Soviet Architectural Purge*, in "Architectural Record" 106, n.3, 1949, pp.127-9.

8 J. Fizer, *Some observations on the Alleged Classicism of Socialist Realism*, in "Studies in Soviet Thought 15", n. 4, 1975, pp. 327-337.

«Certo, non si può credere nella sincerità della massa (...). Non ha senso accettare tutto ciò di cui gli architetti sovietici hanno parlato e che hanno scritto sull'architettura dopo il 1932. Le pubbliche relazioni nell'Unione Sovietica stalinista e post-stalinista escludevano vere discussioni professionali e, di conseguenza, lo scambio di opinioni sincere. Si può solo intuire quanto fosse difficile per molti architetti di sinistra introdurre il neoclassicismo. E quanto è stato difficile per i sinceri neoclassici mettere al bando l'impero di Stalin»⁹.

Non a caso il titolo di un'altra opera di Chmel'nickij è *Zodči Stalin* (L'architetto Stalin) (2007). Tuttavia, prendendo le distanze da alcune posizioni estremiste, aldilà dallo stabilire quanto la politica dell'uomo d'acciaio abbia guidato o influenzato la mano o il pensiero creativo dei singoli architetti, dato certo e di estremo interesse è la sua capacità pianificatoria e la volontà di dominio assoluto di cui due riforme, decisive per l'ambito urbano in quei primi anni Trenta, possono darci un'idea: la delibera "Sulla organizzazione della progettazione degli edifici, la pianificazione della città e dei terreni a Mosca"¹⁰ nel 1933 e quella "Sull'Economia urbana di Mosca e sullo sviluppo dell'economia cittadina dell'URSS"¹¹ nel 1931. Entrambe fondamentali per il controllo assoluto sull'edificazione della capitale, la prima assicurava che i progetti urbani fossero completamente gestiti dal Soviet di Mosca, la seconda invece permise di investire un capitale inusitato su un'unica città, la capitale.

Le manovre politiche agenti in ambito urbanistico e architettonico si inserirono in un disegno politico generale che aveva il fulcro nella Risoluzione del 23 Aprile 1932 - Sul Riassetto delle organizzazioni artistico-letterarie, che trasformò completamente la vita associazionistica, culturale e lavorativa sovietica.

Ciò portò alla disfatta delle associazioni esistenti: in primis della RAPP¹² che, per dirla con Vittorio Strada, sino a quel momento aveva

⁹ D. Chmel'nickij, *Architektura Stalina. Psichologija i stil'*, Progress-Tradicija, Moskva, 2006, p. 10. (italiano mio)

¹⁰ A. Opočinskaja, *Per una storia dell'Accademia di Architettura pan-sovietica*, in A. De Magistris (a cura di), *URSS anni '30-'50*, cfr. pp. 62-78.

¹¹ Pravda, 17 giugno 1931, pp. 2-3; L. M. Kaganovi, *Za socialisti eskuju Moskvu i gorodov SSSR*, Moskva 1931.

¹² Rossijskaja Associacija Proletarskich Pisatel'ej (Associazione russa

avuto «in appalto la gestione della letteratura di partito»¹³, e con essa molte altre in capo artistico. Fu l'inizio del Realismo Socialista che, nato nei vertici dell'*intelligencija* letteraria – Gor'kij, Lunačarskij - divenne ben presto imperativo in ogni ambito¹⁴. Anche l'architettura ne fu scossa: definito nel 1936 come «un grande impulso alla svolta creativa e alla revisione di vecchie posizioni e metodi (...)» che «mise fine all'isolamento di gruppo delle associazioni di architettura, espanse la loro base creativa»¹⁵ sconvolse tutto l'apparato professionale. Le associazioni furono soppresse e dalle loro ceneri nacque la SSA, *Sojuz Sovetskich Architekturov* (Unione degli Architetti Sovietici): da questo momento prese avvio un periodo di cambiamenti che ebbe certamente nel *Plan Rekonstrukcij*¹⁶ del 1935 un'importante espressione. Questi delicati anni di trasformazioni videro l'affermarsi di nuove dinamiche di relazione tra la politica, l'arte e l'ambito lavorativo. Se sino al 1928-29 era stato possibile mantenere in vita la formula della libera professione, con gli anni Trenta questa possibilità fu definitivamente eliminata dai grandi organi istituzionali¹⁷. Anche il Laboratorio

degli scrittori proletari).

13 V. Strada, *Il realismo socialista*, in A.A.V.V., *Storia della letteratura russa, Tomo III. Il Novecento. Dal realismo socialista ai giorni nostri*, cit., Einaudi 1991, pag.19.

14 Per approfondimento si consulti J. E. Bowlt, *Contributions to the first all-union Congress of Soviet Writers [extrakts] 1934*, in *Russian Art and the Avant Garde*, Thames and Hudson, Lndon 1976, pp. 290-292.

15 Introduzione, in *Raboty architekturnych masterskich za 1934 god.*, Moskva 1936, pp. 9-22. (italiano mio)

16 Il primo schema di massima fu elaborato tra la fine del 1932 e l'inizio del 1932. A questo lavorò anche Il'ja Golosov. Cft. A. De Magistris, *La costruzione della città totalitaria*, CittàStudiEdizioni, Milano 1995, pp. 82-83.

Sul piano si consulti: V. Semenov, *Plan socialisticheskoy Moskvy*, in "Arkhitektura SSSR" n.10-11.1935, pp. 1-4;

17 Cfr. A. De Magistris, *Mosca anni Trenta: Realismo e Burocratizzazione*, in «Rassegna» n.75, 1998, pp.70-6; Al di là delle imposizioni nate in seno all'apparato professionale architettonico, dunque all'impossibilità di avere una identità professionale al di fuori dell'ambito pubblico, è necessario notare che, la situazione economica – seppur in crescita rispetto ai primi anni del decennio precedente grazie al primo piano quinquennale - confinava una considerevole parte della popolazione in stato di fame e *golod* (carestia) – parola il cui uso pubblico fu severamente vietato. La politica economica poneva i villaggi e le campagne – netta maggioranza del territorio dell'URSS – in situazioni di grande difficoltà. Di estremo interesse le parole di Bernardo Attolico, ambasciatore italiano a Mosca agli inizi del quarto decennio: «Fermati nei loro villaggi e impossibilitati a ricorrere alla elemosina delle città ormai ridotte esse stesse in pessime condizioni, e assolutamente privati

Architettonico del Mossovet subì delle drastiche trasformazioni e il 23 Settembre 1933 fu emanato il decreto “Sulla organizzazione della progettazione degli edifici, la pianificazione della città e dei terreni a Mosca” che trasformò completamente le condizioni lavorative dell’architetto. Facendo dello Stato il maggiore cliente¹⁸, il suddetto decreto portò alla modifica della procedura di assegnazione del suolo urbano e modificò l’assetto interno del Laboratorio architettonico del Mossovet¹⁹. Va tuttavia notato che, se ciò da un lato permise al Partito di avere sotto controllo il settore delle costruzioni tutto, e quindi la trasformazione della città, dall’altro non possiamo non constatare che la stessa operazione politica diede agli architetti la possibilità di lavorare professionalmente al meglio: grandi possibilità economiche, collaborazione con figure tecniche specializzate, confronto e dibattito attraverso i giornali di architettura. Come Meerovič ha sottolineato:

«nelle condizioni di uno stato totalitario, l’uso di risorse statali - finanziarie, propagandistiche, ideologiche, organizzative, ecc. - ha dato infinite opportunità per la realizzazione di idee. (...) l’attrazione della risorsa statale ha permesso di risparmiare una grande quantità di tempo ed

di ogni soccorso, ai contadini dell’Ucraina non è stata lasciata altra scelta di quella di lavorare per il governo per ottenere un minimo di cibo, o morire letteralmente di fame. In questo (...) starebbe il segreto della rinascita dell’agricoltura ucraina» (citato in A. Graziosi, *L’URSS di Lenin e Stalin. Storia dell’Unione Sovietica 1914-1945*, Il Mulino, Bologna, 2007, p.331). Finanche l’industria pesante -settore privilegiato- aveva dovuto subire dei tagli drastici; lo stesso Kaganovič giustificò le riduzioni in una lettera a Ordžonikidze con le seguenti parole: «(...) sulla questione degli investimenti in conto capitale: a questo, amico, siamo costretti, la nostra situazione finanziaria lo richiede. (...) in una parola la situazione è come quella del 1930, se non peggiore... Abbiamo scritto al nostro amico principale [Stalin] che ritiene assolutamente giusto e necessario ridurli a 700 milioni, che è quanto abbiamo fatto. Ho provato (dopo il tuo telegramma) alla riunione dell’Ufficio politico a ridurre il taglio agli stanziamenti per l’industria pesante, ma non ci sono riuscito» (citato in A. Graziosi, *L’URSS...*, p.336).

18 Nelle figure del Mospromekt (trust di progettazione della regione di Mosca), l’APU (Architekturnoe-planirovnoe-upravenie, organo di progettazione e pianificazione dei Soviet), il GOSPROEKT (organo di progettazione statale istituito nel 1930), l’NKTP (Ministero dell’industria pesante), METROSTROJ (trust per la progettazione della metropolitana). Cfr. A. De Magistris, *Paesaggi del realismo socialista*, in *U.R.S.S. anni '30- '50. Paesaggi dell’utopia staliniana*, Mazzotta, Milano 1997, pp. 9-32.

19 *Raboty arhitekturnykh masterskich za 1934 god.*, Moskva, 1936; *Tvorcheskie otchety*. I.A. Golosov, in “Architektura SSSR” n.4, 1935, pp. 49-51; si veda anche: A. De Magistris, *Mosca anni Trenta: Realismo e Burocratizzazione*, in “Rassegna” n.75, 1998, pp. 70-6.

energie personali per l'organizzazione di mostre e concorsi, la ricerca di fondi per la pubblicazione di libri e riviste»²⁰.

Questa drastica trasformazione organizzata attraverso disegni politici e legislativi molto specifici rifletteva un radicale cambiamento culturale che potremmo definire con quella che Vladimir Papernyj nomina *Kul'tura dva* (Cultura Due). Estremamente complessa, nata in contrapposizione alla *Cultura Uno* caratterizzante i precedenti anni (1917-1932), la Cultura Due era proiettata in un futuro eterno, il "Radioso Avvenire" che sentiva quanto mai prossimo e per il quale lavorava strenuamente²¹. «Dove la voce, mandata a rincorrere | Una novità indistruttibile, | con l'esultanza del mio bambino, | mi fa eco dall'avvenire» recita una quartina del poema *La onde* di Boris Pasternak nel 1931.

Non è facile comprendere e descrivere un progetto tanto complesso quale quello nato in seno a questa nuova cultura, e che si proponeva di costruire la nuova URSS socialista e a tal fine lavorava in ogni ambito. Per adempiere a un così arduo obiettivo bisognava sondare e operare sulle fondamenta della città, letteralmente, lavorare alla costruzione della città totalitaria. Solo dieci anni prima, agli albori del sogno bolscevico, non si poteva che costruire architettura di carta, ma finalmente era giunto il momento a lungo atteso²². Come fu possibile innalzare

20 M.G.Meerovič, *Strategija centralizacii i zapret sovetskogo arkhitekturnogo avangarda*, in Ju.L. Kosenkova (a cura di), *Arkhitektura stalinskoj epochi: Opyt istoričeskogo osmyslenija*, Komkniga, Moskva 2010, p. 24.

21 La certezza del successo della nuova politica portò alla stesura di saggi storiografici anzitempo. Ne sono esempio gli scritti sui grandi progetti urbani del periodo: *Kak my stroili metro* (Come noi abbiamo costruito la metro), raccolta di saggi e di esperienze che raccontano la progettazione della prima linea metropolitana voluta da Lazar Kaganovič, pubblicata a Mosca nel 1935; il volume pubblicato nel 1936 che raccoglie le prime esperienze delle Masterskije fondate solo negli ultimi mesi del 1933 *Raboty arkhitekturnykh masterskikh Masterskaya № 1-12*, Moskva 1936; il testo sulla vicenda storica della nave Čeljuskin *Kak my spasali Čeljuskincev* (Come noi abbiamo salvato l'equipaggio della nave Čeljuskin), ed altri.

22 Ricordiamo le parole di Lunačaskij pronunciate poco dopo la Rivoluzione: «Auspichiamo che in un'epoca più calma molti di questi monumenti si trasformeranno in marmi e bronzi eterni. Per ora questi gessi e terrecotte devono soprattutto svolgere un loro ruolo vivo nella viva realtà» (citato in A. Manina, *Arte di agitazione di massa e produttivista*, in *Architettura nel paese dei Soviet, 1917-1933*, (a cura di K. Murašov, A. Manina, V. Quilici, D. Tjurina), Electa, Milano, 1982, pp. 29-33). Il concetto fu ribadito anche nel

a Mosca cattedrali in marmo e pietre mentre gran parte della popolazione moriva letteralmente di fame²³? Mentre il governo era costretto a far tagli sugli investimenti dell'industria pesante²⁴ e la politica degli ammassi²⁵ non rendeva quanto auspicato “costringendo” il partito centrale moscovita a infliggere pene sempre più temibili²⁶? La risposta è semplice: fu varato un decreto che rendeva Mosca economicamente indipendente. L'*oblast* perse improvvisamente potere sia decisionale che economico a favore di una manovra di accentramento che vedeva, appunto, la capitale al vertice della gerarchia.

1936 nell'introduzione della pubblicazione *Raboty arkhitekturnykh masterskikh Masterskaya № 1-12*, Moskva 1936, pp.9-23: «E i primi 6-7 anni dopo la Rivoluzione, tutto il lavoro nel campo delle ricerche architettoniche si svolse in un isolamento quasi completo dalla costruzione reale. Innovazione e audacia, il dinamismo delle composizioni della gioventù architettonica erano solo sulla carta. (...) in realtà, non c'era quasi nessuna costruzione (...). Il centro di gravità del primo periodo della rivoluzione risiedeva nel restauro e nella riparazione della facciata distrutta degli edifici. La mancanza di fondi e materiali dettava un enorme declino nei requisiti architettonici per gli edifici costruiti» (italiano mio).

23 Cfr. O.V. Chlevnjuk, *Stalin e la carestia dei primi anni Trenta*, in “Storica”, XI, n. 32, 2005; N.A. Ivnickij (a cura di), *Golod 1932-1933 godov*, Rggu, Moskva 1995; N. Pianciola, *Famine in the Steppe. The Collectivization of Agriculture and the Kazak Herdsmen, 1928-1934*, in “Cahiers du monde russe”, n.1-2, 2004.

24 Si veda: F. Benvenuti, *Fuoco sui sabotatori. Stachanovismo e organizzazione industriale in URSS, 1934-1938*, Levi, Roma, 1988; R.W. Davies, *The Industrialisation of Soviet Russia IV: Crisis and progress in the Soviet Economy, 1931-1933*, Macmillan, London 1996.

25 Si veda: R.W. Davies, S.G. Wheatcroft, *The years of Hunger. Soviet Agriculture, 1931-1933*, Palgrave Macmillan, New York 2004; M. Lewin, “Prendere il grano”: le politiche prebelliche degli ammassi (1974), in Id., *Storia Sociale dello stalinismo*, Einaudi, Torino 1988, pp.135-184.

26 Solo in territorio russo nel 1932 i detenuti delle colonie di lavoro – operai e contadini costretti alla fuga per le terribili condizioni - erano più di 200 mila. Nel 1932 il decreto del 7 agosto sulla difesa della proprietà statale contro il furto campestre condannò in soli cinque mesi 103 mila cittadini (calcosiani, ferrovieri, operai): 4500 a morte, il restante ai lavori forzati. Sebbene la carestia del 1932-33 fu molto meno disastrosa di quella del 1921-22, essa fece più del triplo delle vittime di quest'ultima a causa della asprissima politica punitiva e delle carestie indotte. Si consulti: M.A. Beznin, T.M. Dimoni, *Povinnosti rossijskich kolchoznikov v 1930-1960-e gody (Obblighi dei calcosiani negli anni Trenta-Sessanta)*, in Otečestvennaja istorija, 2002, n.2; V.P. Danilov, *Rural Russia under the New Regime*, Bloomington, Indiana University Press, 1988; A. Graziosi, *La grande guerra contadina in Urss. Bolscevichi e contadini, 1918-1933*, ESI, Napoli, 1998; Z. Medvedev, *Soviet Agriculture*, Norton, New York, 1987. Sulla deculachizzazione e le carestie: O.V. Chlevnjuk, *Stalin e la carestia dei primi anni Trenta*, in Storica, XI, 2005, n.32; R. Conquest, *Raccolto di dolore. Collettivizzazione sovietica e carestia terroristica*, (ed.it.) Liberal, Roma, 2004; L. Viola, *Stalin e i ribelli contadini*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2000.

Mosca doveva divenire nel più breve tempo possibile lo strumento attraverso cui dimostrare ed esercitare il potere sovietico, e ciò equivalse a eleggerla a modello assoluto. Questo meccanismo ben rispecchiava la concezione delle strutture politiche tipiche delle manovre staliniane: «in generale Stalin pose infatti altrettanta se non più attenzione sugli strumenti con cui interveniva sulla realtà (...) che sui gruppi sociali su cui essi operavano»²⁷. Proprio nel pieno dello stalinismo²⁸ Georges Bataille affermò: «Niente è deciso, sicuro di sé, dotato di una inesorabile volontà di organizzare, tranne l'URSS» arrivando ad assimilare questa “volontà di organizzazione”, questo metodo che nutre il dispositivo “socialismo”, alla fazione opposta: «da lungo tempo si sono accostati certi tratti esteriori del preteso socialismo hitleriano con quelli del socialismo staliniano: capo, partito unico, importanza dell'esercito, organizzazione della gioventù, negazione del pensiero individuale e repressione. Gli obiettivi, la struttura sociale ed economica, differivano radicalmente, opponevano mortalmente i due sistemi, ma questa somiglianza di metodi colpiva»²⁹.

L'architettura monumentale del periodo staliniano non era semplicemente simbolo di potere ma piuttosto elemento di gran peso nel dispositivo del Realismo Socialista. Era necessario estendere anche all'architettura quel *parlare bolscevico* e ciò significava, in prima istanza, lavorare al suo linguaggio. Questo rappresentava infatti un fondamentale strumento attraverso cui organizzare la società secondo una logica che, sebbene non in attinenza con l'architettura sovietica, fu espressa in modo esemplare da Goetz: «Ancora più che la rappresentazione ostentorea del potere, l'architettura sta alla base dell'arte del comandare. Tutto il potere si esercita architettonicamente»³⁰. L'artista che si allontanava dalle regole del Realismo Socialista³¹

27 A. Graziosi, L'URSS di Lenin e Stalin. Storia dell'Unione Sovietica 1914-1945, Il Mulino, Bologna, 2007, p.337.

28 il testo che citiamo fu pubblicato postumo nel 1967. Una nota del curatore che introduce il capitolo sullo stalinismo specifica che il testo fu scritto negli anni Quaranta, poco dopo la fine della seconda guerra mondiale.

29 G. Bataille, *L'industrializzazione sovietica*, in *La parte maledetta* (1ª ed. Paris 1967), ed.it. Bertani, Verona 1972, pp. 176-178.

30 B. Goetz, *La Dislocation: critique du lieu*, in (a cura di) Younès Ch., Mangematin M, *Lieux Contemporains*, Descartes et Cie, 1997.

31 È difficile definire il Realismo Socialista e delineare il suo dominio

veniva punito, sanzionato o peggio arrestato, ucciso. In poche parole non possiamo dimenticare che il Realismo Socialista costituì il più grande freno al libero pensiero, al ragionamento, all'espressione individuale. Il Realismo Socialista fu un grande strumento di repressione dell'individualità. Con ciò, tuttavia, non vogliamo assolutamente ridurre un fenomeno così complesso alla formula dell' "Architetto Stalin", ma porre l'attenzione sulla complessa macchina, messa in moto da un preciso disegno politico attraverso il quale fu possibile attuare un'operazione di controllo sia del pensiero artistico-architettonico che, di conseguenza, del pensiero delle masse cittadine che giorno per giorno avrebbero esperito la potenza dell'architettura monumentale del socialismo. La "dispositivo" provvide a formulare nuove sfide agli architetti sovietici, sfide che innescarono nuovi processi creativi, spostando l'attenzione dell'architetto dal problema sociale che il progetto architettonico si proponeva di affrontare (si pensi, ad esempio, ai grandi condensatori degli anni Venti, o alle discussioni sulle trasformazioni sociali inducibili attraverso i sistemi di *komunalka*) all'architettura stessa, alla questione del "carattere" e del "linguaggio", all'architettura come "espressione" dello Stato Socialista Sovietico. Le nuove sfide furono accolte con sincero entusiasmo da molti, e non solo chi era stato estraneo o non pienamente partecipe ai movimenti di avanguardia – Formalismo e Costruttivismo - come Žoltovskij, Fomin e Ščusev, ma anche chi, come Il'ja Golosov e suo fratello Pantaleimon, ne erano considerati tra i maggiori esponenti.

Così, attraverso la chiamata alle armi per la "rappresentazione" della potenza del grande stato di Stalin si voltava definitivamente le spalle al suprematismo maleviciano, a quell'idea di arte non-oggettiva, nella misura in cui, appunto, non-rappresentativa (*Suprematizm. Mir kak bespredmetnost'* - suprematismo, mondo come non-oggettività è il titolo

all'interno di un concetto di metodo, stile, movimento o ideologia, per innumerevoli ragioni. Innanzitutto rintracciamo dei cambiamenti all'interno del lungo arco temporale che lo definisce e, inoltre, nato e concepito per arti descrittive quali la letteratura e la pittura, non fu facile definire per le altre arti - ad esempio musica e architettura - le correlative prescrizioni aderenti al concetto di "realismo". Cfr. D. Popov, *Socialističeskij Realizm: metod, stil', ideologija?*, in "Istoričeskie, filosofskie, političeskie i yuridičeskije nauki, kul'turologia i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. Tambov: Gramota, 2013 № 12 (38). vol. II. p. 162-166.

di uno dei suoi maggiori scritti). E in tale direzione si può leggere la grande distanza tra le ricerche di avanguardia e l'architettura degli anni Trenta, una distanza di intento. David H. Hudson Jr. a proposito delle due tendenze d'avanguardia dei Venti sottolinea:

«But whether guided by form or function, the new architecture according to both groups would prove to be the transformer of life. Whereas ASNOVA looked to the psychological effect that new architectural forms would have on a person viewing the structure from the outside, OSA placed its faith in the radical effect that functional design of the work and home environment would have «on the structure of human life—productive, social, and personal,» that is, upon the person within the building»³².

Mentre le ricerche del decennio precedente si proponevano come scopo principale la “trasformazione della vita”, negli anni Trenta «grazie al coordinamento e all'accentramento di energie e competenze prima disperse, questi laboratori consentivano – come riferiva Architektura SSSR – “quella unità” da cui sarebbe derivata l'organizzazione integrata di interi insiemi architettonici: *magistraly*, piazze e, infine, dell'intera città»³³. Queste grandi opere architettoniche, a differenza dei club, dei Palazzi dei Lavoro, degli edifici residenziali collettivi del decennio precedente, furono progettate ed edificate non per la vita

32 D. H. Hudson jr, *Blueprints and Blood: The Stalinization of Soviet Architecture, 1917-1937*, Princeton University press, Princeton 1994, p. 24. È interessante tuttavia notare che un articolo di Ščusev pubblicato proprio alla vigilia della svolta architettonica in seguito al decreto del 1932 portava avanti argomenti propri del pensiero di Kazimir Malevič. Quest'ultimo infatti riteneva, in accordo con le teorie marxiste, che ad ogni classe sociale corrispondesse un determinato stile, e che ad ogni modo di produzione corrispondesse un'unica determinata classe dominante. Dunque, l'arte della rivoluzione doveva essere espressione di categorie supreme, non valori riducibili a determinate categorie sociali – proletariato, borghesia etc. Lo scritto di Ščusev dal titolo *Gorod sčast'ja* (La città della felicità) pubblicato in “Sovetskoe iskusstvo” il 4 novembre del 1932 parte da un'analoga consapevolezza, ma arriva a conclusioni differenti: «Capanne e palazzi sono un simbolo architettonico di due classi. L'architettura come immagine, come design artistico dello spazio è espressione della lotta di classe. In questo senso, risolve i problemi filosofici più difficili. Penso che l'architettura di una società senza classi debba soddisfare il desiderio umano di felicità. La felicità della contemplazione, del pensiero e della cognizione (...)» (A. Ščusev, *Gorod sčast'ja*, in “Sovetskoe iskusstvo”, 4 novembre 1932).

33 A. De Magistris, *Mosca anni...*, art.cit., pp. 70-6.

e la formazione delle individualità attraverso il confronto collettivo, quanto piuttosto quali luoghi di passaggio per le masse, e di fruizione per una piccola *elite*, la nomenklatura: palazzi ministeriali, edifici residenziali per i vertici direttivi, edifici istituzionali, alcuni teatri – che in un periodo di grande crisi economica non erano di semplice accessibilità per tutti.

L'improvvisa consapevolezza di essere un capitolo fondamentale della storiografia, l'ultimo: in un futuro che si poneva come eterno, il passato venne riabilitato dalla posizione di confine in cui la Cultura Uno l'aveva delegato e, in architettura, questo significò, a quasi un decennio dall'affermazione delle avanguardie, il ritorno al linguaggio del passato, riferimenti al classicismo o l'utilizzo di stili che la storiografia sovietica ha definito come Art Decò³⁴, giudicato «assai maldestro»³⁵ da quella europea. Allo stesso modo in cui il passato fu re-integrato e re-abilitato all'interno del concetto di “tempo” proprio della Cultura Due, si operò una forte cesura di natura spaziale e alte furono innalzate le frontiere sovietiche, le stesse che la Cultura Uno aveva completamente appiattito attraverso la sua orizzontalità internazionalista³⁶. Sin dagli ultimissimi anni Venti furono varati provvedimenti e approvati decreti che ostacolarono sempre più i rapporti esteri³⁷ e «la frontiera

34 Si consulti: A. Selivanova (a cura di), *Postkonstruktivizm, ili roždenie sovietskogo ar deko: Pariž – N'ju Jork – Moskva*, Galerija Eritaž, Moskva, 2018; I. Azizyan, *Ar deko: dialog, kompromiss, sintez*, in *Iskusstvo epochi modernisma. Stil' ar-deko 1910-1940*, Pinoteka, Moskva 2009, pp.48-58; A. Bokov, *Pro ar-deko*, in “Proekt Rossiia” n. 19, 2001, pp. 89-95; I. Kazus', *Otechestvennye konkursy 1920-1930-ch godov – indikatsiia stilia*, in *Arhitektura stalinskoi epochi. Opyt istoricheskogo osmysleniia*, KomKniga, Moskva 2010.

35 J.L. Cohen, *Accademismo e realismo “socialista” in Russia, 1930-1940*, in G. Ciucci (a cura di), *Classicismo e Classicismi. Architettura Europa / America 1920-1940*, Electa, Milano 1995, pp. 30-50.

36 La volontà di costituire un'internazionale comunista è considerabile la prima manifestazione di questa ricerca di internazionalità manifesta in molti ambiti, non solo strettamente politici: del 1922 un decreto per il miglioramento delle condizioni accademiche promuoveva gli scambi culturali con l'estero attraverso l'acquisizione di saggi e viaggi studio; la parola “straniero” che dal 1930 prese accezione negativa, era invece intesa positivamente; gran parte delle riviste di architettura traducevano i titoli e le didascalie in una lingua europea - generalmente tedesco o francese. In campo architettonico questo fenomeno si esprimeva attraverso l'integrazione del Movimento Costruttivista all'interno dei grandi dibattiti del Movimento Moderno europeo.

37 Nel 1926 furono istituite prove speciali per i cittadini che avevano

si trasformò gradualmente in un confine tra il Bene e il Male». Tutto ciò che era estraneo all'URSS fu considerato negativamente mentre la superiorità e l'egemonia dello stato sovietico di Stalin doveva essere espressa attraverso l'architettura del suo tempo: un'architettura la cui altezza era rimando immediato alla grandezza del Paese, simbolo; i prospetti assunsero grande importanza nella loro veste rappresentativa, mentre la pianta che nella Cultura Uno del Costruttivismo aveva avuto primato assoluto per la sua matrice funzionale era ora declassata³⁸. Questo cambiamento non di poco conto in ambito architettonico fu egualmente significativo in campo urbanistico: le grandi trasformazioni urbane degli anni Trenta si esplicarono attraverso progetti su scala architettonica: palazzi, complessi, interi isolati, orchestrati da una prodigiosa opera di costruzione di reti infrastrutturali - di collegamento e sanitarie - cui lavorarono le *Masterskie* di Mosca attraverso un processo che dal particolare andava al generale: «la pianificazione è per noi l'architettura stessa, solo su scala maggiore»³⁹. Non fu un caso che in seguito alla Risoluzione citata in apertura del capitolo (*Sul Riassetto delle organizzazioni artistico-letterarie*) e alla repentina riorganizzazione dell'apparato lavorativo con la definitiva scomparsa del privato, l'attività di pianificazione fu completamente delegata alle

conseguito il titolo di studio all'estero; nel 1927 furono ridotte le possibilità di viaggi di istruzione all'estero; nel 1928 furono abolite le Mostre dedicate alla tecnologia straniera e furono limitate le possibilità di lavoro per gli stranieri in Urss e viceversa dei sovietici all'estero; nel 1929 una risoluzione impediva ai lavoratori in trasferta di modificare l'iter prestabilito; nel 1931 fu vietato effettuare scambi commerciali all'interno dell'URSS con stranieri non in possesso di permesso speciale (Paperny, *Cultura...*, p.82).

38 Finanche i teorici del Costruttivismo rividero alcune posizioni del loro credo. Ginzburg e i Vesnin in un articolo pubblicato su *Architektura SSSR* nel 1934 affermano che alcune questioni dovevano essere riconsiderate, e tra queste posero l'accento proprio sull'espressività della facciata e il peso dato all'aspetto funzionale. Va inoltre detto che entrambi non rinnegarono il passato avanguardista, affermando pubblicamente che «alcuni principi del Costruttivismo (...) rimangono validi ancora adesso» e, condividendo tuttavia la necessità di un'ulteriore svolta, affermano che la soluzione non poteva essere cercata nel passato. Si veda: M. Ginzburg, V. Vesnin, A. Vesnin, *Problemy sovremennoj architektury*, in «*Architektura SSSR*» n. 2, 1934; A. Vesnin, V. Vesnin, *Novoe po forme i soderžaniju*, in «*Architekturnoj gazeta*», 31 dicembre 1936; A. Vesnin, *Iz vystuplenja na obščemostskovskom soveščanii architekturov v fevrale 1936 g.*, in «*Architekturnoj gazeta*», 3 marzo 1936; K. Alabjan, *Protiv formalizma, uproščenčestva, ekletizma*, in «*Architektura SSSR*» n.4, 1936.

39 L. Perčik citato in V. Paperny, 2017, p.92.

dieci Masterskie di Progettazione architettonica e alle dieci di Pianificazione urbana. Le prime facevano capo al Soviet di Mosca, mentre le seconde si occupavano della pianificazione di quartiere – i dieci architetti a capo di ciascuna furono investiti della carica di consiglieri rionali⁴⁰ - secondo una logica che ad oggi, senza le precedenti contestualizzazioni, potrebbe apparire un *nonsense*, e che invece sottostava a quella concezione di *ensamble* alla base della progettazione negli anni Trenta e Quaranta.

All'interno di questo contesto la parabola di Il'ja Golosov rappresenta un prezioso punto di osservazione. Nel 1932, esperita ogni possibilità espressiva del costruttivismo, fu tra i primi ad accogliere le richieste del concorso del Palazzo dei Soviet per poi sposare entusiasticamente le possibilità offerte dal riordine della professione iniziando un nuovo percorso creativo (*tvor eskij*), a capo della *Masterskija* n.4 - dal 1936 n.3 - volto a scandagliare possibilità di linguaggio altre e alte: il linguaggio imponente della monumentalità.

5.2 La trasformazione della professione all'interno delle Masterskie

«Il fronte architettonico deve essere la parte più significativa del fronte culturale della nostra costruzione socialista»⁴¹.

Dal 1933 il Laboratorio architettonico del Mossovet fu sotto la gestione dell'*Archplan*⁴² - presidente Lazar Mosevič Kaganovič⁴³. Dal

⁴⁰ V. Paperny, *Cultura...*, p.3.

⁴¹ *Introduzione*, in *Raboty arhitekturnych masterskich za 1934 god.*, Moskva, 1936, p.9. (italiano mio)

⁴² Comitato di architettura e pianificazione del Consiglio comunale di Mosca. Si veda I.A.Kazus', *Sovetskaja...*, pp. 213-4. «una commissione congiunta che consentiva il dialogo tra le massime istanze politiche (Stalin e Kaganovič) e quelle tecniche, coordinate da Vladimir Semenov» (A. De Magistris, *Paesaggi del realismo socialista*, in *URSS anni '30-'50, paesaggi dell'utopia staliniana*, Mazzotta, Milano 1997, pp. 9-32)

⁴³ Per le ragioni espresse nel testo il fondo Kaganovič conservato all'archivio RGASPI a Mosca risulta di grande interesse per la ricerca in campo urbanistico. Tuttavia, dei diversi faldoni componenti il fondo, solo il n.3 risulta ad oggi consultabile.

Sulla figura di Kaganovič si veda: E. A. Rees, *Iron Lazar: a Political Biography of Lazar Kaganovich*, Anthem Press, 2012; L. Marcucci, *Il commissario di ferro di Stalin: biografia politica di Lazar Kaganovič*, Einaudi, Torino, 1997. Per un focus specifico circa gli interventi urbanistici promossi: L. Marcucci, *Un politico e la costruzione del piano. L'apogeo della carriera di L.M. Kaganovič*.

1930 Kaganovič (1893-1991) aveva consolidato definitivamente la sua posizione politica e con il titolo di Primo Segretario del Partito Bolscevico ricopriva a Mosca un ruolo paragonabile a quello di “primo cittadino”. In tal veste aveva messo in rassegna e indagato le grandi problematiche urbane che gravavano sulla città di Mosca. Dunque sin dai primi anni Trenta Kaganovič aveva inquisito e analizzato freddamente le condizioni della capitale non mancando di confrontarla con le grandi città europee, i loro sistemi infrastrutturali, le loro attrezzature. Contemporaneamente, sempre nei primi anni Trenta, individuò alcune linee generali da cui partire per la ricostruzione: nuovi edifici, la predisposizione di impianti di riscaldamento, la costruzione della grande metropolitana, il rifiuto dell'espansione indiscriminata del perimetro urbano, e altre. Nel 1931 con un'importante delibera rese Mosca economicamente indipendente – decisione di imprescindibile importanza per lo sviluppo della capitale e per la realizzazione delle opere architettoniche-ingegneristiche realizzate negli anni Trenta - ciò non ne fece un “caso urbanistico” unico; al contrario Mosca fu assunta a modello per la pianificazione urbana delle grandi città sovietiche appartenenti al territorio dell'ex Russia ed anche delle capitali degli altri Paesi appartenenti all'Unione.

L'*Archplan* era suddiviso in due sezioni: il Dipartimento di pianificazione urbana e il Dipartimento di progettazione. Furono create le *Masterskie* nel numero di dieci per la sezione degli urbanisti⁴⁴ e dieci per gli architetti⁴⁵.

Questa nuova struttura rappresentava un grande cambiamento: era totalmente riformata l'impostazione gerarchica del Laboratorio architettonico che nei suoi primi quindici anni di vita (1918-1933), pur trasformandosi, cambiando membri, nomi e direzione, aveva mantenuto

vič, in A. De Magistris, *U.R.S.S. anni '30- '50. Paesaggi dell'utopia staliniana*, Mazzotta, Milano, 1997.

44 Dalla n.1 alla n. 10 queste erano dirette rispettivamente da: S.E. Černyšev, B.M. Iofan, M.Ja. Ginzburg, G.B. Barchin, N.A. Ladovskij, K. Majer, S.M. Mart, A.I. Meškov, V.V. Baburov, V.N. Semenov.

45 Inizialmente furono create dodici Masterskije ma ben presto due furono soppresse. Cfr. Introduzione, in *Raboty arkhitekturnykh masterskikh Masterskaja № 1-12*, Moskva 1936, pp. 9-23.

Si veda anche: I.A.Kazus', *Sovetskaja...*, op.cit. p.170; “Architektura CCCP”, 1933, n.5, p. 60; “Stroitel'stvo Moskvj”, 1933, n.5-10.

costante la struttura generale. Dal 1933 questa fu trasformata a pro di una struttura organizzativa in cui i dieci laboratori di architettura e di urbanistica, sotto la guida di un “maestro” – figuravano i nomi più importanti del corpus di architetti dell’Unione Sovietica – pianificavano e progettavano indipendentemente. Da questo momento il lavoro venne inteso come lavoro creativo, artistico - si consideri che all’interno del Dipartimento di Pianificazione urbana vi era anche un piccolo corpo di artisti-scultori. La progettazione era articolata in due momenti distinti, uno ideativo, sviluppato individualmente dall’architetto-autore, che era il principale responsabile del progetto e curava anche i rapporti con la committenza. Questi concepiva il *concept* poi sviluppato insieme al team di architetti, e da questa collaborazione nasceva il progetto definitivo, cui avrebbero lavorato ingegneri, strutturalisti, disegnatori. L’architetto-autore era responsabile dell’intero processo di progettazione e costruzione e curava anche l’aspetto economico, definendo il compenso, di cui una percentuale andava alla *Masterskaja*⁴⁶.

In parte, quindi, questi laboratori ripercorrevano l’iter di quelli accademici, attraverso la figura di un Maestro, la presenza di colleghi con cui interessare un dibattito costruttivo per lo sviluppo creativo individuale e collettivo, momento di alta formazione per gli architetti moscoviti⁴⁷. Formalmente troviamo una connotazione pedagogica molto forte – e non è un caso che parallelamente alle *Masterskie* fu istituita l’Akademia Architektura⁴⁸, organo ufficiale di ricerca, primo a promuovere in URSS una scuola di dottorato.

Nel 1936 venne pubblicato il compendio dei primi due anni di lavoro delle *Masterskije* dal titolo *Raboty architekturnych masterskich za 1934*

46 Cfr. I.A.Kazus’, *Sovetskaja ...*, p.172.

47 Cfr. I.A.Kazus’, *Sovetskaja ...*, p.173.

48 Fondata il 18 ottobre 1933 con il decreto “Sull’istruzione architettonica”, promuoveva la ricerca e la divulgazione, in campo architettonico, oltre che attraverso i dottorati, tramite la propria casa editrice e le riviste. Nel 1940 Golosov fu proposto come candidato per la nomina a membro corrispondente - nomina destinata a «i migliori ricercatori distintesi nella costruzione socialista, nel lavoro pratico e scientifico nel campo architettonico» (RGALI, f. 1979, o.1, c. 37, pp.1-3). Si consulti inoltre: A. Opončiskaja, per una storia dell’Accademia di Architettura pansovietica, in A. De Magistris, *U.R.S.S. anni '30- '50. Paesaggi dell’utopia staliniana*, Mazzotta, Milano, 1997, pp. 63-78.

god. Un'opera voluminosa, divisa in due tomi, entrambi a loro volta suddivisi in fascicoli, uno per ogni singolo laboratorio⁴⁹. Un corposo saggio di estremo interesse introduce l'opera. Qui troviamo infatti le "ragioni ufficiali" che condussero alla drastica decisione di trasformare la struttura del Laboratorio architettonico del Mossovet. L'introduzione pose in evidenza alcune questioni fondanti per il lavoro condotto tra il '33 e il '36: cosa significava investire sulla costruzione delle città, cosa si chiedeva agli architetti, perché era necessario rifiutare le sperimentazioni del decennio precedente e verso quale nuovo scenario architettonico si era diretti? Il primo e l'ultimo paragrafo sono estremamente eloquenti nel chiarire le ragioni della pubblicazione:

«l'espansione economica nazionale del nostro paese, risultato della vittoria della costruzione socialista dei sovietici (...) sotto la guida del grande leader dei popoli, il compagno Stalin, ha creato le basi per l'apogeo della creatività architettonica e per la possibilità di far crescere praticamente la questione della ricostruzione delle città sovietiche.

(...) la riproduzione delle opere dei laboratori sulla stampa è una sorta di rapporto creativo di fronte al pubblico in generale e alle masse lavoratrici, un legame organico che sarà un potente incentivo a lottare ulteriormente per la qualità dell'architettura sovietica»⁵⁰.

Dunque in prima battuta troviamo i due poli agenti nel dispositivo: il *deus ex machina* Stalin e le masse lavoratrici⁵¹. Masse lavoratrici che comprendevano non solo quegli operai che durante i mesi più intensi della corsa alla costruzione della metropolitana lavorarono incessantemente sino a sedici-diciotto ore giornalieri⁵², ma anche quei

49 12 volumi poiché inizialmente i Lavoratori del Soviet di Mosca erano appunto 12. Dopo il primo anno di lavoro furono ridotti a 10.

50 *Introduzione*, in *Raboty arhitekturnych masterskich za 1934 god.*, Moskva, 1936, p. 9-23. (italiano mio)

51 Si consideri che già nel 1930 il partito Comunista aveva triplicato il numero dei suoi membri moscoviti rispetto al 1920: «Moscow was a proving ground for the centralization and bureaucratization of the party. Minorities were subjected to majorities, rambling committees to compact bureaus, generalists to professional apparatchiki (party functionaries), non-party to party agencies – and the whole conglomeration to a single person, Joseph Stalin» (T. Colton, *The rise of the Communist Party Machine, in Moscow...*, op.cit. pp. 189-196).

52 Cfr. Ph.D thesis by K. Wolf, *Russia's revolutionary underground*:

contadini che morivano di fame per carestie naturali - se non indotte - nelle campagne dei paesi federali dell'Urss⁵³. Agli stessi lavoratori la redazione annunciava che, in seguito alla Risoluzione del 23 Aprile 1934, gli standard della qualità edilizia abitativa erano stati notevolmente alzati, così da prevedere: mura di maggior spessore, migliore illuminazione, quindi più balconi, finestre e bow-window, aumento dell'altezza minima degli appartamenti da 2.8 metri a 3.0/3.2 metri, presenza di gas, acqua calda, scivoli per l'immondizia, elettrodomestici. Inoltre ogni appartamento godeva dei propri servizi (cucina e bagno) e doveva essere "durevole e bello"⁵⁴. Improvvisamente si era molto lontani dalle *Tesi sull'abitazione* approvate solo pochi anni prima al primo Convegno dell'Osa⁵⁵ atte a introdurre la cellula base del nuovo insediamento sovietico in cui gli spazi a funzione collettiva - dalle mense agli asili, dai servizi alle cucine - predominavano su quelli privati, ridotti a delle piccolissime "celle per il sonno". D'altronde Ivan Žoltovskij con la *Dom na Mochovoj*⁵⁶ aveva messo, come fu detto "il chiodo nella bara del costruttivismo" dando espressione e forma a quello che, nei primi anni Trenta, doveva essere un edificio residenziale, ponendo definitivamente uno spartiacque con la *Dom Narkonfin*⁵⁷ progettata per i dipendenti del Ministero delle Finanze pochi anni prima. Eppure un articolo apparso sul quinto numero del 1936 della rivista *Stroitel'stvo Moskvj* firmato da Fridman, capogruppo della

the construction of the Moscow subway (1931-35), pp. 300-1.

53 Cfr. A. Graziosi, *L'URSS di Lenin e Stalin. Storia dell'Unione Sovietica 1914-1945*, Il Mulino, Bologna 2007, pp. 339.

54 Solo nel 1936 erano stati investiti a Mosca circa 2450 milioni di rubli nelle costruzioni - escludendo il canale Mosca-Volga - ossia quasi il doppio del 1935; di questi circa 450 milioni erano per le residenze. Cfr. *Introduzione*, in *Raboty architekturnych masterskich za 1934 god.*, Moskva, 1936, pp. 9-23.

55 Tezisy po Žil'ju / Prinjaty na 1-m s'ezde OSA, in "Sovremennaja Architektura", n.4, 1929, pp. 121-129.

56 R. Chiger, *Dom na Mochovoj*, in "Architektura SSSR" n.6, 1934, pp. 20-24; E. Rudaševskij, *Dom na Mochovoj: tvor eskij manifest architekatora Žoltovskogo*, in "Rodina" n.7, 2013, pp. 97-98.

57 E. Ovsjannikoba, E. Miljutina, *Žil'nyj kompleks "Dom Narkonfin"*, Moskva, Novinskij bulvard, 25, 1928-1932: Mosej Ginzburg, Ignatij Milinis, Sergej Prochorov, *architektery i inžener*, Tatlin, 2015; V. Buuchli, *Mosej Ginzburg's Narkonfin Communal House in Moscow: Contesting the Social and Material World*, in "Journal of the Society of American Historians", 54, 2, 1998; V. Buuchli, *An Archeology of Socialism*, Oxford, New York, Berg, 1999.

quinta *Masterskaja*, dal titolo *Voprosy žiliš noj architektury* (Questioni sull'architettura abitativa) fa emergere una situazione reale ben differente, ove gli edifici residenziali progettati per ospitare appartamenti per singoli nuclei familiari, studiati per la migliore distribuzione degli spazi, illuminazione e aereazione, venivano poi effettivamente abitati da più di un'unica famiglia, distruggendo così la perfetta pianificazione degli schemi funzionali degli stessi:

«questo cambia del tutto la situazione, crea difficoltà tremende nell'utilizzo e azzerava tutte le norme di vita quotidiana e funzionali stabilite dal progettista. Il modello di partenza perde molto dei suoi pregi, la possibilità di aerazione da parte a parte sparisce del tutto. (...) è necessario assegnare ad ogni stanza un proprio scopo abitativo. Se l'appartamento è costituito da tre stanze bisogna prevedere la possibilità del loro utilizzo da parte di due famiglie»⁵⁸.

Ad ogni modo sarebbe difficile affermare che i lavoratori sono gli unici destinatari dell'opera divulgativa: al vertice del successo – che viene nel testo sottolineato attraverso un excursus storiografico che parte dalla scena pre-rivoluzionaria - l'URSS sente proiettato su di sé lo sguardo dell'Occidente, dal quale espressamente si scosta e allo stesso tempo si fa osservare:

«Insieme a grande abilità, grande cultura artistica e considerevole bagaglio pratico dei principali architetti del periodo prebellico, si dovrebbe notare la loro separazione dal pensiero architettonico e costruttivo avanzato dell'Europa e dell'America.

(...) Tenendo conto della crescita dei nostri legami culturali con l'estero e del crescente interesse per la nostra architettura e l'arte in Occidente e in America, i redattori hanno ritenuto necessario dotare il testo di titoli, intestazioni, didascalie alle riproduzioni, sommari e tutti

58 D. F. Fridman, *Voprosy žiliščnoj architektury*, in "Stroitel'stvo Moskvvy" n.5, 1936, pp. 21-24. (italiano mio)

Qui Fridman propone uno studio di edificio residenziale per sopperire alla succitata problematica causata specialmente da problemi di natura economica. La sua proposta consiste nell'incrementare il numero di appartamenti per piano – non più due ma ben otto, di cui due ad una stanza, cinque a due camere e uno a tre camere. In tal modo, inoltre, il costo dei collegamenti verticali – fortemente incidente sul costo dell'intero edificio – era notevolmente ridotto.

gli indicatori in due lingue: russo e francese»⁵⁹.

Questa nuova URSS che chiudeva le frontiere e impediva ogni tipo di rapporto – culturale, economico, formativo - con l'estero, amava essere sotto i riflettori, rifuggiva dall'ombra delle potenze occidentali in cui era stata confinata per secoli e mirava ad ottenere lo sguardo e l'ammirazione del resto del mondo come posta su un podio⁶⁰. Non è un caso che, nell'era più buia delle purghe staliniane, quando si veniva arrestati per aver parlato in inglese con la propria segretaria, Il'ja Golosov pubblicò per i tipi di Foreign languages Publishing House un saggio dal titolo *Soviet City New and Renewed*, in lingua inglese, puntuale resoconto sulle trasformazioni urbanistiche nelle maggiori città dell'Unione Sovietica: Alma Ata, Stalinabad, Frunze, Mosca e Leningrado, tre le altre⁶¹. In quest'opera concepita appositamente per divulgare oltre confine i grandi progressi e le trasformazioni urbanistiche in atto in Unione Sovietica, Golosov attesta che a Mosca dalla Rivoluzione al '39 furono costruiti più di 65000 mq di costruzioni in: nuovi edifici residenziali, nuove strade, nuovi quartieri periferici, nuovi ponti, gli argini del fiume che furono totalmente rimodernati, la grandiosa metropolitana, palazzi di cultura, università e istituti di ricerca, ospedali, teatri e club, scuole e asili, secondo un disegno della città per cui – afferma Golosov - ogni parte è in armonia con le altre, ogni intervento è parte di un grande *ensemble* architettonico:

«the intrinsic features of the architecture of the capital of the URSS, are bright idioms and light but majestic forms, reflecting the spirit of Socialist era. The elements of clas-

59 *Introduzione*, in *Raboty architekturnych masterskich za 1934 god.*, Moskva, 1936, p.9-23. (italiano mio)

60 Si pensi ad esempio alle manovre fatte durante il concorso per il Palazzo dei Soviet, invitando i maggiori architetti europei e americani a partecipare con l'obiettivo principale, di avere quanto più eco per le proprie vicende architettoniche. Cfr. A. De Magistris, *Per una storia del concorso del palazzo dei Soviet, 1931-1934*, in "Casabella" n.838, 2014, pp. 58-79.

61 Ponendo attenzione sulla difficoltà di costruire reti idriche e fognarie e lavoro ingegneristico e tecnico compiuto nell'epoca staliniana. In data primo gennaio 1937, specifica Golosov, il governo sovietico ha costruito 646000000 mq per edifici residenziali, più del 40% dell'esistente (p. 21); la rete idrica è stata incredibilmente incrementata: dalle 156 città fornite di rete idrica prima della Rivoluzione, in data 1939 se ne contano 260. E l'incremento è ben maggiore per la rete fognaria: da 18 città a 71.

sical architecture are used in organic synthesis with the themes of the socialist era. This principle will be brilliantly materialized in the palace of Soviets, the great monument to Lenin to be erected in the center of Moscow»⁶².

Ed infatti il tema dell'*ansamble* (ensamble) è posto come uno dei principi guida nella progettazione delle *Masterskije*, che modificando completamente il modo di pensare e pianificare la città, rappresentò il «tentativo di superare la forma magmatica della città storicamente formatasi»⁶³. Modalità di intervento che richiamava antichi processi: come in Europa anche in Russia la ricostruzione per *ensamble* aveva rappresentato, prima della nascita della Pianificazione, la principale modalità di intervento urbano nel Diciottesimo e Diciannovesimo secolo. Tuttavia, negli interventi moscoviti degli anni Trenta vi era una consapevolezza nuova fortemente legata alla volontà di superare quel concetto di “Mosca-Terza Roma”. Ai nuovi laboratori venivano ora assegnati, nella maggioranza dei casi, interi isolati, strade o piazze e non più singoli edifici, allo scopo di “creare insiemi architettonici”. Questo passaggio rispecchiava quel tentativo di controllo “ambizioso ma realistico” di «concretare l'utopia nella forma della città e nello spazio dell'architettura, attraverso la ricostruzione e il rafforzamento delle principali aree urbane»⁶⁴. Già nel 1932, prima della fondazione dei dieci laboratori, ma dopo il Decreto del 23 aprile, il dirigente del Mosproekt, l'ingegnere Čerkasskij, affermò la necessità di dover abbandonare quell'idea di progettazione individuale che non considera il luogo e l'intorno, gli edifici adiacenti, l'intera cortina stradale, e che piuttosto era necessario pensare a “un unico insieme architettonico”⁶⁵. Di qui sorge immediata la domanda: come lavoravano queste nuove *Masterskije*, quali le differenze con la vecchia struttura del laboratorio

62 I. Golosov, *Soviet City New and Renewed*, Foreign languages Publishing House, Moskva 1939, pp. 19-20.

63 A. De Magistris, *Mosca anni...*, art.cit. pp.70-6. Non dobbiamo dimenticare che ancora negli anni Trenta, l'architettura della capitale Sovietica era prevalentemente lignea, contribuendo a conferire alla città un aspetto più vicino alla confusione delle periferie che all'ordine delle capitali d'Occidente.

64 A. De Magistris, *Paesaggi del realismo socialista*, in *URSS anni '30-'50, paesaggi dell'utopia staliniana*, Mazzotta, Milano 1997, p. 12.

65 I. E. Čerkasskij, *Architektura - rešajuščuju rol'*, in “Stroitel'stvo Moskvy” n.5, 1932, pp. 2-5.

architettonico del Mossovet e quali i compiti cui dovevano far fronte? «I laboratori di progettazione, organizzati dal Comitato del Partito Mosca e dal Consiglio moscovita per iniziativa del compagno L. M. Kaganovich, emersero in opposizione ai grandi uffici di progettazione, che non fornivano una qualità sufficiente alla nostra costruzione»⁶⁶ dichiarò in prima battuta Ivan Žoltovskij che era stato tra i fondatori del laboratorio architettonico del Mossovet nel 1918, e che da allora vi lavorava rivestendo la massima carica.

La struttura interna era completamente trasformata: non più un unico laboratorio ma ben dieci, di dimensioni più piccole – circa venticinque impiegati per ogni *masterskija* – composte da figure professionali varie: l'architetto-capo, il vice dell'architetto-capo, l'assistente del responsabile del laboratorio per la parte amministrativa ed economica, gli architetti-progettisti, gli assistenti degli architetti nella progettazione e supervisione della costruzione, i tecnici e disegnatori, l'ingegnere-designer senior, gli ingegneri-designer, tecnici-costruttori e disegnatori, un segretario. Più precisamente l'architetto capo era chiamato a dirigere il lavoro del laboratorio, distribuire le mansioni tra i dipendenti, dirigere e consigliare lo sviluppo dei progetti elaborati nella propria *Masterskaja* – di cui era responsabile della qualità, dei tempi e dei costi, oltre a essere egli stesso architetto progettista. Queste stesse mansioni in sua assenza ricadevano sul vice. Gli architetti progettisti sviluppavano i propri progetti – di cui erano pienamente responsabili - come autori, confrontandosi in ogni fase, dalla stesura degli schizzi a quella definitiva, con gli altri membri architetti del laboratorio – processo attraverso il quale auspicavano lo sviluppo della creatività individuale e di gruppo. L'ingegnere designer senior era il capo dello sviluppo esecutivo dei progetti, responsabile degli elaborati grafici e tecnici elaborati dagli ingegneri designer. Lo statuto specificava:

«Il laboratorio statale di architettura e design e il capo del laboratorio forniscono consulenza all'architetto-progettista e supervisionano l'esecuzione tempestiva e di alta qualità degli obblighi assunti da lui. La *Masterskaja*

⁶⁶ *Masterkaja n.1. Rukovoditel' I. V. Žoltovskij Akademik architektury. Principy arhitekturnogo tvorčestva, in Raboty arhitekturnych masterskich za 1934 god., Moskva, 1936, p. 3.*

presenta all'architetto progettista la piena opportunità di lavorare nel laboratorio, di utilizzare le sue attrezzature e di assistenza per il reperimento dei materiali. L'architetto da parte sua è obbligato a seguire le regole stabilite del laboratorio e dedurre per il mantenimento di questo una certa percentuale del canone ricevuto per i progetti»⁶⁷.

I compiti assolti dai laboratori, come da Statuto, si articolavano nei seguenti termini: sviluppo di schemi e progetti tecnici; presentazione - per l'approvazione - delle bozze di progetto e dei progetti tecnici al Dipartimento di design del Comune di Mosca⁶⁸; sviluppo di tutti i disegni esecutivi architettonici e strutturali necessari secondo le bozze di progetto e i disegni tecnici approvati; gestione dello sviluppo di progetti di tutti i tipi di lavori specializzati e attrezzature per l'edilizia; gestione della compilazione di tutte le stime preliminari necessarie; partecipazione alla fase di cantiere e responsabilità della qualità della costruzione; consegna degli edifici⁶⁹.

Kaganovič ne propose la formazione anche per “forgiare il pensiero creativo e architettonico” di un giovane corpus di architetti, al fine ultimo di dare un nuovo volto alle strade, alle piazze, alla città e all'intero paese. Infatti, sebbene la maggioranza dei lavori delle *Masterskie* fosse parte del piano di ricostruzione della capitale, in realtà alcuni laboratori ebbero modo di operare anche su altri territori, in zone periferiche o in altre città.⁷⁰

Ciò che era richiesto agli architetti era il lavoro creativo. *Tvorčeskij* fu infatti tra i termini più inflazionati degli anni Trenta. «Gli enormi compiti affidati all'architettura nelle condizioni della costruzione socialista e di ricostruzione urbana richiedevano l'abbandono di atteg-

67 RGALI, f. 1981, o. 1, c. 30, pp. 11-12. Pubblicato precedentemente in I. Kazus', *Sovetskaja...* pp. 420-421.

68 Vedi “*Položenija ob Otdel'no proektirovanija zdanij Mossovetu*” (RGALI, f. 1981, o. 1, c. 30, pp. 13), Pubblicato in I. Kazus', *Sovetskaja...*, p. 420.

69 RGALI, f. 1981, o. 1, c. 30, pp. 11-12. Pubblicato precedentemente in I. Kazus', *Sovetskaja...*, pp. 420-421.

70 Accadeva molto spesso che edifici progettati per Mosca fossero in costruzione in altre città, rompendo così tutti i principali principi dell'architettura degli anni Trenta: progetto dell'*ensemble*, importanza della presenza del progettista anche in sede di cantiere. Žoltovskij pose l'attenzione su questa problematica sostenendo che questo compromettesse la qualità del progetto avendo ripercussioni anche sulla città (I. Žoltovskij, *O nekotorych printcipach zodjestva*, in “*Stroitel'naja gazeta*”, 1940, 12 gennaio).

giamenti e schematismi semplicistici, che caratterizzavano la creatività di una considerevole massa di architetti»⁷¹. Le sperimentazioni degli anni Venti venivano così represses per la loro incapacità di espressione:

«Il partito e il governo assegnarono alla comunità architettonica, quale uno dei principali distaccamenti dell'intelligenza sovietica, il compito di creare un'architettura capace di riflettere completamente la grandezza e la bellezza dell'era socialista, capace di proporre soluzioni profondamente funzionali che soddisfacessero i bisogni della nuova persona, in forme altamente artistiche, ideologicamente ricche. La nostra architettura deve diventare veramente umana: prendersi cura della persona, la migliore soddisfazione dei suoi bisogni ed esigenze, comprese quelle estetiche, passa attraverso tutte le risoluzioni del partito e del governo sulla ricostruzione di Mosca»⁷².

Nel rifiuto delle tendenze precedenti, probabilmente non fu semplice operare la cernita di quegli architetti che potevano entrare a far parte, o addirittura essere a capo, dei laboratori del Mossovet. Tuttavia, leggendo più attentamente risulta chiaro che mettere al bando l'architettura del costruttivismo non significò mettere a bando gli architetti che avevano segnato questa scena – e lo stesso valse per il funzionalismo:

«Alla testa dei laboratori c'erano i migliori maestri - rappresentanti di varie tendenze nella nostra architettura, inclusi i più noti architetti della Russia prebellica - gli accademici I.V. Žoltovskij, I.A. Fomin e A.V. Ščusev. Un gruppo di "giovani" ricercatori di nuove forme, che purtroppo non hanno ancora abbandonato l'utopismo e i metodiformalistici, e un gruppo di un'altra tendenza costruttivista-funzionalista, sono anche rappresentati».

In effetti al capo delle Masterskie troviamo, tra gli altri, i Golosov e Viktor Vesnin⁷³, Ginzburg - membri "sani" dell'Osa - Ladovskij e

71 Introduzione, in *Raboty arhitekturnych masterskich za 1934 god.*, Moskva, 1936, p. 9-23. (italiano mio)

72 Introduzione, in *Raboty arhitekturnych masterskich za 1934 god.*, Moskva, 1936, p. 9-23. (italiano mio)

73 Si consideri che nel 1937 Viktor Vesnin esprime pubblicamente le sue idee sull'importanza del costruttivismo, ponendosi non solo controcorrente, ma riaprendo una questione che sembrava conclusa da tempo.

Mel'nikov - membri dell'Asnova. Questa compresenza definita poi «precaria alchimia di tendenze e personalità»⁷⁴ verrà giustificata come incentivo al confronto e allo sviluppo di dialogo creativo, all'interno dei prerequisiti stabiliti "dal partito e dal governo".

5.3 Gli indirizzi creativi per il nuovo linguaggio

Questo paragrafo dedicato agli indirizzi creativi dichiarati e perseguiti dalle Masterskie di progettazione del Mossovet necessita una breve nota introduttiva. Sebbene *Tvorčeskij* sia, come accennato, un termine ampiamente usato dagli architetti negli anni Trenta, «in realtà, la svolta che l'avvio della rivista sottolineava, non coincideva affatto con l'individuazione e l'affermazione di una precisa linea stilistica, di un determinato orientamento, ma era piuttosto incentrata sul concetto del "professionalizm"»⁷⁵. Ciò significò, in estrema sintesi, la possibilità di individuare alcune linee guida comuni a tutte, o quasi, le Masterskie: il rifiuto delle avanguardie, il ritorno allo studio del classico, una fortissima critica all'eclettismo⁷⁶. In realtà fu specialmente l'espressività del costruttivismo ad essere inquisita: lo stile "delle scatole" – così spesso nominato – non era adatto per gli edifici pubblici, rappresentativi dello stato sovietico, ma piuttosto poteva andar bene per gli edifici industriali o per le ville suburbane, come affermò Golosov stesso; nel caso della progettazione dei padiglioni esterni della metropolitana notiamo invece che molti progetti scelti portavano echi dell'esperienza avanguardista⁷⁷. E infine, la sintesi delle arti e la ricerca di un'architettura monumentale rappresentativa del nuovo stato sovietico erano al centro delle riflessioni e dei dibattiti.

Accanto a questi temi a lungo dibattuti all'interno dei laboratori e delle pagine specialistiche, troviamo questioni prettamente legate al

74 Cfr. A. De Magistris, *Mosca...*, art.cit pp. 74.

75 Cfr. A. De Magistris, *Il dibattito architettonico degli anni '30-'50 nelle pagine di Arhitektura SSSR*, in "Casabella" n.602, 1993, pp. 46-53.

76 K.S. Alabjan, *Protiv formalizma, uproščenčestva, eklektiki*, in "Arhitektura SSSR" n. 4, 1936, p. 1; I.L. Maca, *O prirode eklektizma*, in "Arhitektura SSSR" n.5, 1936.

77 Si consulti: C. Borngraeber, *Costruttivisti e accademici per la metropolitana di Mosca a metà degli anni Trenta*, in J.L. Cohen, M. De Micheli, M. Tafuri, *URSS 1917-1987. La città, L'architettura*, Officina Edizioni, Roma 1979, pp. 301-316.

così detto “*professionalizm*”⁷⁸; al centro dei dibattiti: l’attività dell’architetto in cantiere, la conoscenza delle nuove tecnologie, la qualità dei materiali, la preparazione delle maestranze, il rapporto collaborativo tra le varie figure professionali. Per la Masterskaja di Il’ja Golosov sarà proprio quest’ultimo aspetto il più discusso e criticato.

I maestri scelti per guidare le Masterskije erano Žoltovskij e Ščusev che, inizialmente a capo del Laboratorio architettonico unico del Mossovet, furono dal 1933 alla testa rispettivamente delle *Masterskaja* n.1 – formata da 38 membri - e n. 2 – 30 membri -, Ivan Fomin (n.3 – 30 membri), Il’ja Golosov⁷⁹ (n.4), Daniel Fridman (n.5), Nikolaj Kolli (n.6), Konstantin Mel’nikov (n.7), Viktor Vesnin (n.8), Pantaleimon Golosov (n.9), Viktor Kokorin (n.10), Michail Krjukov (n.11)⁸⁰. Eccezione quelle specificate, tutti i laboratori erano composti da 25 membri.

Ognuno dei succitati maestri dichiarò i *Principy architekturnogo tvorčestva* (Principi creativi dell’architettura) perseguiti dalla propria *Masterskaja* nella pubblicazione del 1936 *Raboty architekturnych masterskich za 1934 god.*

5.3.1 classicismo vs avanguardie

La premessa introduttiva alla pubblicazione del 1936 annunciava al grande pubblico la collaborazione di architetti provenienti da diverse tendenze dell’architettura - avanguardisti, classicisti, accademici – che insieme, attraverso il sincero confronto dei *credo* creativi, avrebbero condotto l’architettura a nuova sintesi. Punto, giriamo pagina e ci accorgiamo, leggendo le dichiarazioni di ciascuno dei capigruppo delle

78 Si consideri che, nella Masterskaja n.1 ad esempio, confluirono architetti che avevano partecipato a differenti tendenze di avanguardia e che successivamente rivelarono di essere stati guidati, nella scelta di unirsi alle nuove Masterskie e in particolare al maestro Žoltovskij, dal desiderio di migliorare il loro livello professionale nell’affrontare questa nuova fase dell’architettura sovietica piuttosto che dal desiderio di lavorare con gli ordini e l’architettura classica. (Cfr. Chan-Magamedov, *Ivan Žoltovskij*, Moskva 2010, p. 140).

79 RGALI f.1979, o.1, c.24, pp.1-5. L’invito diretto a Golosov per la formazione della quarta *Masterskaja* fu inoltrato, a firma di Nikolaj A. Bulganin, il 20 Novembre 1933. Le trattative si conclusero definitivamente nell’Aprile del 1934.

80 I.A.Kazus’, *Sovetskaja...*, p. 170.

Masterskie, di essere di fronte a dichiarazioni di guerra: quasi ognuno di loro parte dal rifiuto del costruttivismo e del formalismo, e specialmente chi vi aveva fatto parte. Žoltovskij e Ščusev, da sempre ai vertici del potere direttivo – sia nel Mossovet che accademico - ed estranei ai discorsi d'avanguardia non fecero qui menzione alle tendenze caratterizzanti gli anni Venti. Žoltovskij dichiarò: «i maestri, uniti in questa aspirazione comune e lavorando nel nostro laboratorio, sotto la direzione generale dell'accademico I.V. Žoltovskij, non si sentono affatto legati ad alcun particolare “stile” o “direzione”. Il nostro lavoro si basa sul principio della massima libertà»⁸¹. Se Ščusev non fece riferimento a nessuna tendenza d'avanguardia in quella occasione, tuttavia non aveva mancato di esprimersi a tal riguardo in precedenza: in un articolo di *Architektura SSSR* del 1933 criticò i progetti legati al costruttivismo elaborati da Barchin e Vactang per il Teatro Mejerkol'd, poco espressivi, freddi nelle loro ampie vetrate consone ad un'architettura industriale, lodando invece le proposte Gol'c, Parusnikov e Sobolev, “elaborazioni dell'eredità classica”⁸².

Al contrario Fomin si esprime a tal riguardo proprio in prima battuta, in modo drastico: «rifiutando in modo decisivo lo stile “delle scatole” degli anni precedenti, il laboratorio n. 3 ha adottato completamente la direttiva circa “l'uso del patrimonio dei classici”»⁸³. In realtà già tre anni prima, all'alba della formazione delle *Masterskie*, in un articolato intervento pubblicato da “*Architektura SSSR*”, Fomin esprime la sua posizione a tal riguardo. Attraverso un lungo excursus storiografico ripercorse non solo le varie tendenze architettoniche dalla Rivoluzione in poi, le loro posizioni circa l'eredità architettonica, ma anche il profondo divario che molto spesso v'era tra teoria e realtà progettuale. Qui Fomin si esprime sul valore dell'architettura del costruttivi-

81 *Masterskaja N1, rukovoditel' professor I.V. Žoltovskij. Principy arhitekturnogo tvorčestva* (Masterskaja n1, guidata dal prof. I.V. Žoltovskij. Principi della creatività architettonica), in *Raboty arhitekturny masterskich Mossoveta za 1934 g.* p.3, (traduzione mia).

82 A. Ščusev, *Protiv asketičeskoj architektury*, in “*Architektura SSSR*” n. 2-3, 1933, p. 17. (traduzione mia)

83 *Masterskaja N3, rukovoditel' professor I. Fomin. Principy arhitekturnogo tvorčestva* (Masterskaja n.3, guidata dal prof. I.Fomin. Principi della creatività architettonica), in *Raboty arhitekturny masterskich Mossoveta za 1934 g.* p. 3. (traduzione mia).

smo maturo, nata – afferma – attraverso il dialogo coi maestri europei (Gropius, Le Corbusier, la scuola del Bauhaus) e, anche se non riconobbe un valore assoluto, sostenne che:

«molte delle costruzioni del costruttivismo e del funzionalismo sono state importanti conquiste della nostra epoca, in perfetta sintonia con il nostro nuovo modo di vivere. Ma l'estrema semplicità dello stile (...), il primitivismo e un certo ascetismo in architettura non raggiungono le masse. (...) Le case-scatoia, come vengono chiamate nei circoli dei non specialisti, non mi piacciono»⁸⁴.

Sempre nel 1933 chiuse un suo articolo sulla pianificazione di Mosca con la seguente affermazione: «L'incontro e la competizione di varie correnti architettoniche, non in discussioni o su carta, ma nel cantiere, aiuteranno la causa della nascita del nostro stile sovietico»⁸⁵.

Posizione analoga fu quella assunta da Fridman che commentò le opere progettate nel suo laboratorio come: «testimonianza del desiderio del collettivo dell'autore del laboratorio n.5 di discostarsi in modo decisivo dal nudo costruttivismo e formalismo, affidandosi all'esperienza della cultura passata nella ricerca di forme per una nuova architettura sovietica a pieno titolo» arrivando a sostenere sbrigativamente una velata condanna "ideologica": «tutta la nostra architettura costruttivista ha acquisito una sfumatura di architettura industriale che si nutre degli esempi dei paesi capitalisti dell'Europa e dell'America»⁸⁶. Persino Mel'nikov, definito dal suo maggiore bibliografo "solo architect in a mass society", sostenne nella pubblicazione del '36 – ossia negli ultimissimi anni della sua partecipazione alla vita architettonica sovietica⁸⁷ che: «le oscillazioni della nostra architettura tra i due estremi - il

84 I. Fomin, *Tvorčeskie puti sovetskoy architekturyi problema arkhitekturnogo nasledstva*, in "Architektura SSSR" n. 3-4, 1933, pp. 15-6. (traduzione mia)

85 I. Fomin, *Brosit' lučšie sily na udarnye učastki*, in "Stroitel'stvo Moskvyy" n.7, 1933, pp. 12-13. (traduzione mia)

86 *Masterskaja N5, rukovoditel' professor D.F. Fridman. Principy arkhitekturnogo tvorčestva* (Masterskaja n.5, guidata dal prof. D.F. Fridman. Principi della creatività architettonica), in *Raboty arkhitekturny masterskich Mossoveti za 1934 g.* p.3, (traduzione mia).

87 F. Starr, *Mel'nikov. Solo architect in a mass society*, Princeton University Press, Princeton 1978, pp.184-227; A. De Magistris, *Konstantin Mel'nikov. Gli anni...*, art.cit pp. 4-25.

costruttivismo nudo e le direzioni falso-classiche - sono spiegate dal fatto che forme e immagini per l'incarnazione della grandezza e dell'eroicità della nostra epoca non sono state ancora trovate»⁸⁸. Certamente, come è stato notato, per Mel'nikov fu meno difficile e traumatico recepire le nuove tendenze per la ricerca di una nuova espressività, essendo sempre stato un *outsider*, e tuttavia, in pochissimi anni, le forti restrizioni e i difficili rapporti professionali fecero sì che *l'outsider* divenisse "emarginato"⁸⁹.

Anche Il'ja Golosov pose una diversa distanza con le sperimentazioni degli anni precedenti riferendosi sia al periodo costruttivista che quello precedente del Simbolismo Romantico. La pubblicazione dei principi creativi della *Masterskaja* n.4 attesta: «il laboratorio non nega l'intero percorso creativo dell'architettura sovietica negli ultimi quindici anni. Il workshop si sforza di utilizzare i risultati di questo periodo e tiene conto dei suoi errori»⁹⁰.

Cosa Golosov intendesse per "errori" possiamo rintracciarlo in altri scritti dello stesso periodo dove rivolge ben più aspre critiche al lavoro dei suoi ex-colleghi. Solo un anno prima aveva affermato che la propensione ad anteporre il funzionalismo all'istanza artistica-compositiva dell'architettura era considerabile il più grande errore dei Costruttivisti, risultato di una «sconsideratezza filosofica e artistica», e specifica ancora:

«secondo la teoria dei costruttivisti la facciata non rappresenta una parte autonoma della composizione, per questo risulta sempre casuale, inaspettata. Nel frattempo ogni architetto deve fare i conti con la scelta del volume e del piano, con il calcolo e con lo scopo funzionale della costruzione, con le sue idee generali socio-artistiche. (...) i costruttivisti sono colpevoli di moltissimi grandi peccati della nostra architettura, per i quali adesso ci tocca pagare lo scotto. Per me, ad esempio, è diventato del tutto chiaro

88 *Masterskaja* N7, *rukovoditel' professor K. Mel'nikov. Principy arhitekturnogo tvorčestva* (*Masterskaja* n.7, guidata dal prof. K. Mel'nikov. Principi della creatività architettonica), in *Raboty arhitekturny masterskich Mossove- ta za 1934 g.*, p. 3, (traduzione mia).

89 Cfr. A. De Magistris, *Konstantin Mel'nikov: gli anni...*, pp. 4-25.

90 *Masterskaja* N4, *rukovoditel' professor I. Golosov. Principy arhitekturnogo tvorčestva* (*Masterskaja* n.4, guidata dal prof. I. Golosov. Principi della creatività architettonica), in *Raboty arhitekturny masterskich Mossove- ta za 1934 g.*, p. 4, (traduzione mia).

che tutte le loro impostazioni costruttiviste parlano soltanto dell'incapacità di acquisire da un grande stile architettonico. (...) il loro stile (...) è adatto soltanto per il cottage, la villa, la dača. Nella progettazione di edifici più grandi, dal grande scopo sociale, sono capaci solo di incomprensibili balbettii»⁹¹.

La messa in discussione dell'espressività dell'architettura costruttivista era stata già espressa, sebbene in modo germinale, nel primo scritto di Golosov appartenente agli anni del periodo del Realismo Socialista *Moj Tvorčeskij put'* (Il mio percorso creativo): «è assolutamente chiaro che le possibilità di espressione architettonica sono significativamente più ampie di quelle che utilizzano gli architetti contemporanei»⁹². Nel 1935 tornò nuovamente sulla questione nell'articolo *Za monumental'nuju arhitekturu* (Sull'architettura monumentale) accusando il costruttivismo e i suoi mezzi espressivi di aver ostacolato lo sviluppo della grande architettura sovietica, soprattutto attraverso l'ammirazione per il Movimento Moderno europeo e per l'opera di Le Corbusier⁹³. Tra gli appunti di Il'ja Golosov vi è un'invettiva anche contro il formalismo, giudicato negativo, senz'anima, incapace di leggere la domanda sottesa all'architettura e perciò, scindendo la forma dal significato, dà luogo ad un'opera che, secondo le parole del moscovita, non può essere detta architettura⁹⁴.

In un intervento sullo *Stroitel'stvo Moskvy* del 1936 Golosov si soffermò sull'esperienza formativa e l'eredità degli ultimi decenni. Qui, sebbene non mancò di criticare i primi anni al Vchutemas – accuse probabilmente dirette ai colleghi dell'ASNOVA – durante i quali studenti e professori proponevano progetti irrealizzabili⁹⁵ non avendo minima cognizione dei principi statici, si esprime poi sui costruttivisti sostenendo che sebbene abbiano negato «ogni sorta di canone archi-

91 I. Golosov, *O bol'čoj arhitekturnoj forme*, in "Architektura CCCP" n.5, 1935. (traduzione mia)

92 I. Golosov, *Moj Tvorčeskij put'*, in "Architektura CCCP" n.1, 1933, pp. 22-25. (traduzione mia)

93 I. Golosov, *Za monumental'nuju arhitekturu*, in "Architekturnaja gazeta", 18 gennaio 1935. (traduzione mia)

94 RGALI, f.1979, o.1, c. 75, pp. 1-4, precedentemente pubblicato in *Mastera sovetskoj architektury ob arhitekture*, Iskusstvo, Moskva, 1975, pp. 427-428.

95 È scritto "sfere volanti" nell'articolo.

tettonico. (...) il costruttivismo ha dato allo stesso tempo un grande valore, specialmente nel campo delle tecniche compositive, creando una pianificazione dell'edificio». Ancor più sorprendente è la critica allo stato attuale: «la fase odierna di sviluppo della più alta scuola di architettura è caratterizzata dal desiderio di padroneggiare le tecniche compositive dei classici, ma questo si esprime solo nella grandiosità e sfoggio ostentato che non corrispondono alle funzioni dell'edificio. Ciò segnala il malessere nelle nostre ricerche creative»⁹⁶.

Allo stesso modo con cui si registra una dichiarazione d'intenti estranei alle sperimentazioni d'avanguardia del decennio precedente, altrettante sono le manifestazioni d'interesse per l'architettura classica. In molti affermano infatti che è necessario partire dal suo studio e dall'interpretazione creativa di questa per giungere ad una nuova architettura per lo stato Socialista di Stalin. Questa direzione si presenta per alcuni, come Žoltovskij, Ščusev o Fomin, decisamente non come drastica deviazione, ma piuttosto come il proseguo di una ricerca mai interrotta, portata avanti sin dagli anni di formazione del tardo imperialismo russo, poi alimentata e discussa anche in periodo post-rivoluzionario - pensiamo ad esempio allo "Studio Italiano" di Žoltovskij⁹⁷. Questi affermò nel 1936 che «il laboratorio sviluppa un lavoro creativo sulla base di uno studio approfondito del patrimonio culturale, i migliori esempi di architettura classica, padroneggiandoli criticamente e cercando di arrivare al massimo livello culturale e pratico attraverso il lavoro del workshop»⁹⁸. Pose inoltre l'attenzione sulla distinzione tra classicismo ed eclettismo distinguendo nei due il processo di "codifica" del patrimonio:

«Ogni nuovo stile architettonico che emerge nella storia dell'umanità non nasce dal nulla. È formato sulla

96 I. Golosov, *Tvorčeskie samootčety professury*, in "Architekturnaja Gazeta", 6 maggio 1935.

97 A. De Magistris, *Presenze del Rinascimento italiano nell'architettura sovietica degli anni '30*, in (a cura di) L. Tonini, *Rinascimento e Antirinascimento. Firenze nella cultura russa tra Otto e Novecento*, Olschki, Firenze 2012, pp. 201-208.

98 *Masterskaja N1, rukovoditel' professor I.V. Žoltovskij. Principy architekturnogo tvorčestva* (Masterskaja n1, guidata dal prof. I.V. Žoltovskij. Principi della creatività architettonica), in *Raboty architekturny masterskich Mossoveta za 1934 g.* p.4, (traduzione mia).

base del controllo e dell'elaborazione dei risultati di epoche precedenti o culture vicine. (...). In alcuni casi, l'architetto, sulla base dell'esperienza del passato, fornisce una soluzione logica e veritiera al compito a lui assegnato, in altri si limita a una ripetizione meccanica di tecniche e forme tradizionali, non comprendendo il loro significato originale»⁹⁹.

Ščusev dichiarò a riguardo che:

«nell'architettura del presente e dei secoli passati, studiando i disegni, il materiale da costruzione (...) i principi inerenti all'architettura classica ci sono vicini, siamo affascinati dall'ingegnosità e dalle brillanti conquiste della tecnologia di oggi, per noi c'è molto altro nell'architettura dell'Oriente. (...) la diversità e la complessità dei compiti assegnati alle nostre architetture dalle sette repubbliche dell'Unione sono estremamente vaste»¹⁰⁰.

Sostenendo il bisogno di richiamare alcuni elementi classici dall'architettura, tra cui l'armonia le proporzioni e il modulo compositivo, Fomin esclude invece «tutti gli altri elementi e le tecniche dei classici (che) sono soggetti a una radicale ricostruzione in termini di nuove esigenze della costruzione socialista»¹⁰¹.

Fridman asserì la necessità della conoscenza e dello studio delle architetture delle epoche passate, della loro interpretazione e comprensione profonda al fine di non cadere nella “ripetizione o riproduzione”¹⁰². Per il capogruppo della Masterskaja n.5 gli elementi dell'architettura classica possono costituire il linguaggio non solo della singola architettura, ma anche del progetto urbano. Questi, argomenta, possono esplicitare i rapporti del progetto con la strada e con l'intero quartiere e a tal riguardo scrisse:

99 I. Žoltovskij, *O nekotorych printcipach zодjestva*, in “Stroitel'naja gazeta”, 1940, 12 gennaio. (traduzione mia)

100 *Masterskaja N2, rukovoditel' professor A.Ščusev. Principy arhitekturnogo tvorčestva* (Masterskaja n2, guidata dal prof. A. Ščusev. Principi della creatività architettonica), in *Raboty arhitekturny masterskich Mossovet za 1934 g.* p. 4, (traduzione mia).

101 *Masterskaja N3, rukovoditel' professor I. Fomin. Principy arhitekturnogo tvorčestva* (Masterskaja n3, guidata dal prof. I. Fomin. Principi della creatività architettonica), in *Raboty arhitekturny masterskich Mossovet za 1934 g.* p. 4, (traduzione mia).

102 *Masterskaja N5, rukovoditel' professor D.F. Fridman. Principy arhitekturnogo tvorčestva* (Masterskaja n.5, guidata dal prof. D.F. Fridman. Principi della creatività architettonica), in *Raboty arhitekturny masterskich Mossovet za 1934 g.* p. 3-4. (traduzione mia)

«Se questa situazione è illustrata dal linguaggio dell'architettura classica e da questa prende la colonna come elemento compositivo, allora si potrebbe dire così: si usa liberamente una colonna per il design degli spazi e per accentuare i punti di ingresso; una semi-colonna e pilastri per l'arteria principale; pilastri e una superficie piana per i vicoli e le facciate interne. Ciò ovviamente non vuol dire che tutti gli elementi elencati non possano essere utilizzati per altri casi. Qui si tratta di principi generali dell'espressione architettonica delle parti che costituiscono il sistema della città, dell'espressione dell'idea nascente dell'estetica della città dal secondario al principale»¹⁰³.

Mel'nikov affermò che copiare i classici in maniera impersonale era una follia, ma che «le leggi di proporzione e composizione dei templi greci e tutta l'esperienza architettonica accumulata dall'umanità durante le ere passate devono essere studiate in modo creativo»¹⁰⁴.

Il maggiore dei fratelli Golosov sostenne la necessità di non mettere da parte il patrimonio storico per utilizzarlo criticamente, non copiandone i segni bensì rivelandone i principi compositivi¹⁰⁵.

Anche Il'ja Golosov nella nota *Principy arhitekturnogo tvorčestva*, nel 1936, pose i principi della composizione classica alla base del lavoro della sua Masterskaja. L'obiettivo, orgomentò, non è la copia ma la comprensione e il pieno possesso di quei principi che fecero di questa il massimo esempio d'architettura d'ogni tempo. Non sono parole nuove, infatti in un articolo del 1935, in merito al lavoro del suo laboratorio aveva affermato:

«Aspirando a uno stile monumentale ideologicamente ricco, il quarto laboratorio di architettura e design ha stabilito il compito principale nel suo lavoro creativo: progettare un'architettura che possa soddisfare al massimo il contenuto della nostra realtà sovietica e riflettere

103 D. F. Fridman, *Voprosy žiliščnoj architektury*, in "Stroitel'stvo Moskvvy" n.5, 1936, pp. 21-24. (traduzione mia)

104 *Masterskaja N7, rukovoditel' professor K. Mel'nikov. Principy arhitekturnogo tvorčestva* (Masterskaja n.7, guidata dal prof. K.Mel'nikov. Principi della creatività architettonica), in *Raboty arhitekturny masterskich Mossoveta za 1934 g.* p. 4. (traduzione mia)

105 Cfr. *Masterskaja N9, rukovoditel' professor P. Golosov. Principy arhitekturnogo tvorčestva* (Masterskaja n.9, guidata dal prof. P. Golosov. Principi della creatività architettonica), in *Raboty arhitekturny masterskich Mossoveta za 1934 g.* pp. 3-4. (traduzione mia)

pienamente la nostra grande era.

Uno dei nostri compiti più importanti era la padronanza del patrimonio architettonico, in particolare quello “classico”. (...) siamo sulla strada di svelare le idee creative alla base delle strutture classiche e riconoscere i metodi creativi che hanno assicurato l’emergere di opere che sono diventate pietre miliari dell’architettura mondiale. (...) Nel nostro lavoro prestiamo particolare attenzione alla qualità della forma architettonica nel suo complesso, alla sua conformità al contenuto interno e ai dettagli architettonici che contribuiscono alla percezione di questa forma»¹⁰⁶.

In un articolo sull’*Architekturnaja Gazeta*, affrontando il tema del museo e delle collezioni Golosov sostenne che queste dovrebbero accogliere ogni epoca, poiché «la verità è irregolare»¹⁰⁷, per poi specificare che «dovremmo soprattutto mettere in evidenza la Grecia, Roma, il Rinascimento»¹⁰⁸. Più tardi, in risposta ad una critica al progetto della Dom Tass¹⁰⁹ Golosov scrisse un intervento, conservato nel suo fondo archivistico e pubblicato solo molti decenni più tardi – in cui, affrontando il tema del processo creativo e del legame tra teoria e prassi e il confronto con il patrimonio, afferma che «la copia non è mai stata un motore nell’arte ed è stata considerata solo da coloro che non hanno cercato di creare qualcosa di veramente nuovo», che è possibile ripercorrere la strada delle forme classiche «ma questa non è una ricerca per la nostra architettura sovietica», e che se è necessario conoscere le leggi dell’architettura classica «non dovremmo usarle ciecamente nelle opere, specialmente dal momento che queste leggi non possono essere considerate le sole a creare un prezioso lavoro architettonico contemporaneo. (...) sull’esatta ripetizione delle sole tecniche classiche, non si può costruire una grande opera moderna di architettura»¹¹⁰.

Ancor prima, nel 1933, anno in cui l’architettura sovietica prese il nuovo corso, Golosov ben chiarì le ragioni sottese a questa sua trasfor-

106 I. Golosov, *Za monumental’nuju architekтуру*, in “*Architekturnaja gazeta*”, 18 gennaio 1935. (traduzione mia)

107 I. Golosov, *Pokazat’ pamjatnik epochi*, in “*Architekturnaja gazeta*”, 12 marzo 1935.

108 Ibidem.

109 Si veda: *Masterskaja N4, rukovoditel’...*, pp. 5-9.

110 RGALI, f.1979, o.1, c.75, pp.21-39. Precedentemente pubblicato in *Mastera sovetskoj architektury ob architekture*, Iskusstvo, Moskva, 1975, pp. 428-431.

mazione nell'articolo pubblicato nel numero che inaugurava la nuova rivista "Architektura SSSR". Non è un caso che proprio Il'ja Golosov sia protagonista di un lungo intervento a firma di Roman Chiger, suo ex-allievo, che ripercorrendo la carriera del maestro sottolinea l'importanza delle riflessioni sugli ordini e sullo stile classico nello sviluppo della Tendenza Romantico-simbolica e del lavoro didattico condotto negli atelier del Politecnico e del Vchutemas. L'introduzione apre l'articolo di Golosov dall'emblematico titolo *Moj Tvorčeskij put'* (Il mio percorso creativo), che non manca di ricostruire l'importanza che lo studio della classicità ebbe nella sua crescita artistica:

«Ancora fino al concorso del Palazzo dei Soviet io diressi il mio lavoro creativo sulla strada dell'utilizzo di quelle norme dei classici che non possono essere messe da parte senza un danno colossale per l'architettura. Da quel momento ho deciso di immettermi in quel cammino che fu tracciato all'inizio della rivoluzione – quello della creazione di forme contemporanee basate sullo studio delle forme classiche. (...) La ricca eredità del passato deve essere presa in considerazione e criticamente assimilata dall'architetto contemporaneo.

Devono essere rivelati i principi di base dell'architettura classica – le sue leggi interne – affinché non si cada nel grave errore del trasferimento meccanico delle forme classiche nell'architettura sovietica»¹¹¹.

Quanto sono distanti queste posizioni da quelle professate già da Golosov dopo la Rivoluzione e nei primi anni Venti? Poco. L'insegnamento al Vchutemas lo portò alla consapevolezza che il rifiuto degli ordini e dell'architettura classica non significava non riconoscerne l'importanza storica e la necessità di studio e comprensione. Abbiamo osservato come in quegli anni la sua architettura testimoniassse la necessità di giungere, attraverso la semplificazione, al limine, quel grado zero oltre il quale si perdeva il carattere architettonico. In questi anni assistiamo ad un processo inverso: i dettagli non vennero elisi bensì accuratamente progettati per la nuova architettura socialista. Ja. Kornfel'd nell'articolo *Uroki majskoj architekturnoj vystavki* (Lezioni della mostra di architettura di maggio) commentò il lavoro del labo-

111 I. Golosov, *Moj Tvorčeskij...*, art.cit. pp. 22-25. (traduzione mia)

ratorio n.4 con le seguenti parole: «Tutto lo studio di I.A. Golosov lavora a ritmo serrato e ricorre sempre più frequentemente ad elementi sfarzosi. L'uso della tecnica del monumentalismo è diventato così esagerato che ci porterà, a breve, ad abbellire con monumenti anche i bagni pubblici; in questo modo anche il monumentalismo sarà giudicato in modo negativo e contorto» e chiude le osservazioni sul lavoro di Golosov e colleghi sostenendo di essere deluso sebbene «questo studio di architettura ha la fama di essere il migliore»¹¹². Certo siamo molto lontani dall'austerità dei progetti elaborati solo pochi anni prima per la casa dei Soviet a Chabarovsk (1928-30) o del Palazzo del Governo a Elista (1928-32) in cui le lisce superfici completamente intonacate – laddove la muratura non faceva spazio al vetro delle finestre – definivano e sottolineavano i volumi architettonici. Negli anni Trenta, sin dal progetto per il palazzo dei Soviet, la ricerca – quella di Golosov e dei suoi colleghi - fu volta ad indagare l'espressività e la monumentalità dell'architettura e in tal senso fu fondamentale il concetto di sintesi delle arti – architettura, scultura, pittura – che, quasi per definizione, concedeva grande spazio agli elementi di dettaglio.

5.3.2 L'architettura monumentale e la sintesi tra le arti

«Il partito e il governo ci hanno affidato il compito più importante e più onorevole di creare opere di alta qualità ispirate all'ideologia, in sintonia con la nostra grande epoca, e dobbiamo adempiere a questo compito» (I. Žoltovskij, *Masterskaja N1, rukovoditel' professor I.V. Žoltovskij. Principy architekturnogo tvorčestva*, 1936).

Due sono le dichiarazioni comuni a ognuno dei maestri a capo delle Masterskie: affermazioni come quella posta in apertura del paragrafo, che ricordano che il lavoro del laboratorio è stato loro affidato dal partito e dal governo per la creazione di una nuova architettura che sia espressione dell'ideologia socialista e, quasi sempre posta in conclusione, la dichiarazione che non si è ancora giunti alla definizione di

¹¹² RGALI, F.1979, O.1, C.62, p. 8. Nella cartella 62 sono custoditi ritagli di giornale collezionati riguardanti Golosov, selezionati da egli stesso. Non vi sono riferimenti alla rivista, al numero o all'anno. In questo caso conosciamo l'autore e il titolo: Ja.A. Kornfel'd, *Uroki majskoj architekturnoj vystavki*.

una tale architettura: «non abbiamo fatto passi decisivi in questa direzione, è il nostro grande difetto»¹¹³.

Žoltovskij pose un'altra questione nodale, collegata alle due precedenti, legando l'arte socialista al monumentalismo e il Realismo Socialista alla sintesi delle arti. Monumentalismo e sintesi furono infatti temi ricorrenti tra le pagine delle maggiori testate di architettura poiché in essi fu rintracciata la risposta architettonica al *Socrealizm*: il primo in relazione alla richiesta di rappresentazione della grandezza dello stato sovietico del compagno Stalin e la seconda dalla necessità, comune a quelle arti che come l'architettura e la musica non poterono facilmente allinearsi a quei precetti del Realismo pensati nello specifico per la letteratura, la pittura e la scultura. Non è raro trovare dei riferimenti a compositori contemporanei nelle pagine di riviste architettoniche e proprio Golosov scrisse a riguardo che «è impossibile, infatti, affermare che la musica di Musorgskij non sia preziosa solo perché non è costruita nello stile della musica di Beethoven. È anche difficile immaginare che sia possibile raccomandare ai compositori sovietici contemporanei di scrivere le loro opere solo per Beethoven o Mozart»¹¹⁴.

Attraverso la sintesi, quindi la collaborazione con scultori e pittori, era possibile conferire all'architettura quell'aspetto "narrativo" – fondamentale nella Cultura Due¹¹⁵ - che l'avrebbe resa facilmente intellegibile. Si era, ancora una volta, molto distanti dal decennio precedente quando fu affermato che: «l'unità immaginaria delle arti si sgretola davanti ai nostri occhi»¹¹⁶.

In un articolo del 1934 dal titolo *Sulla questione dell'arte monumentale* Ščusev affronta il tema in relazione alla propria epoca ove "prevalgono idee di ordine nazionale" l'arte non può essere astratta per essere compresa dalle ampie masse lavoratrici. Qui scrisse:

113 Masterskaja N1, rukovoditel' professor I.V. Žoltovskij. Principy arhitekturnogo tvorčestva (Masterskaja n1, guidata dal prof. I.V. Žoltovskij. Principi della creatività architettonica), in *Raboty architekturny masterskich Mossoveta za 1934 g.* p.4. (traduzione mia).

114 RGALI, f.1979, o.1, c.75, pp.21-39. Precedentemente pubblicato in *Mastera sovetskoj architektury ob architekture*, Iskusstvo, Moskva, 1975, pp. 428-431.

115 Cfr. V. Papernyj, *Lirica-epos*, in *Cultura Dva...*, pp. 203- 265.

116 D.E. Arkin, citato in V. Papernyj, p. 203.

«Una caratteristica positiva dell'arte monumentale è il fatto che i suoi compiti non si nutrono mai delle inclinazioni personali e individuali dell'artista. I compiti dell'arte monumentale riflettono interessi nazionali in espressioni comprensibili alle masse più ampie. Per questi motivi, l'arte monumentale pone l'artista a confronto con le richieste non solo di natura tecnica e compositiva, ma anche - ciò è molto importante - del tema»¹¹⁷.

E il tema poté facilmente essere esplicitato attraverso l'opera di artisti - tra i più noti Aleksandr Dejneka¹¹⁸ - che lavorarono a molti dei progetti di alcune Masterskie. Allo stesso modo in cui abbiamo visto il passato e la storia riabilitati nella prospettiva del Radioso avvenire, e celebrati attraverso pubblicazioni che commemoravano eventi contemporanei, allo stesso modo i temi scelti a soggetto delle rappresentazioni erano celebrativi dei trionfi del socialismo e dell'uomo sovietico, in adesione alla linea delle istituzioni accademiche e del pensiero ufficiale. Si pensi alla collaborazione per la realizzazione dei progetti della metropolitana: il mosaico realizzato dal Vladimir Frolov¹¹⁹ disegnato da Aleksandr Dejneka sul tema "*Sutki sovetskogo neba*" (Il giorno del cielo sovietico) nella stazione Majakovskaja progettata dall'architetto Duškin¹²⁰ nella Masterskaja n.3 guidata da Fomin.

117 A. Ščusev, *K voprosu o monumental'nom iskusstve*, in "Iskusstvo" n.4, 1934, pp. 19-20. (traduzione mia)

118 E. Voronovič, *Aleksandr Dejneka. Chudožnik v Treť'jakovskoj galeree*, Moskva 2017; A. De Magistris (a cura di), *Aleksandr Deineka (1899-1969). An avant-garde for de proletariat*, Fundacion Juan March, Madrid 2012; A. De Magistris, *Underground Explorations in the Synthesis of the Arts: Deineka in Moscow's Metro*, in *Aleksandr Deineka (1899-1969). An avant-garde for de proletariat*, Fundacion Juan March, Madrid 2012, pp. 238-248; C. Kiaer, *Was Socialist Realism Forced Labour? The Case of Aleksandr Deineka in the 1930s*, in "Oxford art journal", 28.03.2005.

119 Vladimir Frolov (1874-1942) importante maestro mosaicista di Leningrado lavorò a moltissime opere per la metropolitana di Mosca. Tra le più importanti stazioni ricordiamo: Majakovskaja, Avtozavodskaja, Novokuzneckaja - i mosaici qui conservati, realizzati su bozzetti di Dejneka, erano stati pensati per la stazione Paveleskaja, ma a causa della guerra si decise altrimenti. I temi dei mosaici in Novokuzneckaja sono: gli atleti, gli sciatori, gli aviatori, i costruttori, i macchinisti, i produttori di acciaio, i giardinieri. Si consulti: V. Zverev, *Metro Moskovskoe*, Algoritm, Moskva 2008; A. Zinov'ev, *Stalinskoe metro. Istoričeskij putevoditel'*, Moskva 2011.

120 E. Mel'nikov, *Aleksej Nikolaevič Duškin*, in "Architektura SSSR" n.7, 1974, pp. 26-31; *Aleksej Nikolaevič Duškin. Architektura 1930-1950 godov*, Katalog vystevki, Architekturnye proekty, dokumenty, Živopis', grafika, Avtor-sost, i nauč. Red. N. O. Duškina, Izdatel'stvo Afond, Moskva 2004.

Proprio Fomin dedicò un intervento al tema della collaborazione con le altre arti, sostenendo che i volumi puri, lisci e intonacati o ricoperti di vetro progettati dalle avanguardie furono tra le maggiori cause dell'interruzione di questa collaborazione: non vi era possibilità di confronto con scultori o altri artisti. L'autore ragiona sulla collaborazione basata non su un rapporto di subordinazione, dove il lavoro dello scultore o del pittore sono sottoposti al progetto dell'architetto, ma piuttosto su un pari confronto: in tal modo ipotizza la possibilità di evadere quel ruolo di "decoratore" cui lo scultore-pittore è generalmente relegato. Solo in tal modo, senza imposizioni dall'alto, ogni contributo – afferma - può essere sincero¹²¹.

Le opportunità dell'architettura di intervenire su un piano semantico nel garantire una reale interazione tra l'opera, l'architetto e le masse proletarie fu sottolineata anche da Nikolaj Kolli nel 1936:

«Il nostro collettivo è convinto che l'architettura socialista possa nascere come risultato della creativa, interrotta e sublime attività collettiva marxista-leninista tra le persone e il pubblico architettonico dell'URSS. Ci siamo affidati il compito di padroneggiare il patrimonio culturale non come fine a se stesso, ma come mezzo per creare l'architettura del realismo socialista»¹²².

Solo più tardi espresse un concetto più sofisticato a tal riguardo. Ponendo da parte l'aspetto "narrativo", simbolico e propagandistico, propose di considerare la possibilità di enfatizzare anche attraverso la scultura o la pittura alcune caratteristiche architettoniche, specialmente nell'interazione e la definizione dell'esterno urbano – la strada, la piazza.

«Per mezzo di architetture su piccola scala - piccoli padiglioni, chioschi, fontane, recinti e sculture - monumenti, targhe commemorative con iscrizioni e bassorilievi - è possibile creare (...) oltre al ritmo principale degli edifici, un nuovo ritmo di altre forme, che

121 Cfr. I. Fomin, *O sotrudničestve architekatora so skul'ptorom i živopis-cem*, in "Architektura CCCP" n.2, 1933, p. 32. (traduzione mia)

122 *Masterskaja N6, rukovoditel' professor N. Kolli. Principy arhitekturnogo tvorčestva* (Masterskaja n6, guidata dal prof. N. Kolli. Principi della creatività architettonica), in *Raboty arhitekturny masterskich Mossoveta za 1934 g.* p.3, (traduzione mia).

in combinazione con il principale aiuterà a trovare la piena espressione dell'immagine architettonica della strada»¹²³.

Golosov espresse un ulteriore concetto di Sintesi delle arti. Come Kolli si dissociò dall'uso di pittura e scultura come “frivoli tentativi di arricchire l'architettura” e riconosce la possibilità di queste di partecipare al linguaggio dell'opera architettonica e afferma:

«nel nostro lavoro prestiamo particolare attenzione alla qualità della forma architettonica nel suo complesso, alla sua conformità al contenuto interno e ai dettagli che contribuiscono alla percezione di questa forma. Il nostro laboratorio si sforza di risolvere i compiti assegnati attraverso la sintesi delle arti. (...) siamo fiduciosi che la nostra direzione porterà a un'autentica architettura socialista sovietica»¹²⁴.

Ma ben chiarisce che questa collaborazione deve essere subordinata ad una figura *leader*, quella dell'architetto-progettista dal quale dipendono collaboratori, disegnatori, ingegneri ed anche artisti e scultori: «tutti gli altri partecipanti alla costruzione e alla composizione, tra cui lo scultore e l'artista, devono essere totalmente subordinati all'architetto»¹²⁵. Tuttavia non approfondisce o illustra in dettaglio il modo in cui attuare queste collaborazioni.

5.3.3 Il progetto d'ensemble

È il 1938, un uomo è affacciato al suo balcone. È un pittore e ha davanti una tela su cui dipinge il paesaggio urbano che lo circonda. Poi improvvisamente l'edificio che sta disegnando crolla, inghiottito da una nube di polveri grigie e dense. Pochi secondi dopo la stessa sorte tocca anche l'edificio adiacente e infine a quello di rimpetto. Siamo a Mosca, più esattamente la *Novaja Moskva* del film diretto dal

123 N. Kolli, *Architekturnyj oblik stolicy*, in “Architektura SSSR” n.4, 1940. (traduzione mia)

124 I. Golosov, *Za monumental'nuju architekturu*, in “Architekturnaja gazeta”, 18 gennaio 1935. (traduzione mia)

125 I. Golosov, *O bol'šoj architektury forme*, in “Architektura CCCP” n.5, 1935. (traduzione mia)

regista sovietico Aleksandr Medvekin¹²⁶, dedicato – con toni talvolta un po' ironici, tanto da non essere mai uscito in sala in epoca sovietica – alla grande *perestroika* staliniana. Ed erano proprio analoghe nubi grigie ad avviluppare interi quartieri, non singoli edifici, in quell'operazione di ricostruzione “per parti”, *ansamble* (insiemi), dalle cui ceneri, come una fenice, sorgeva la nuova Mosca. Lo scenografo del film è lo stesso Dimitri Dimitrievič Bulgakov che, architetto-autore della Masterskaja guidata da Il'ja Golosov, progettò alcune delle opere più note del laboratorio.

Come abbiamo anticipato, la ricostruzione di Mosca per *ensamble*, da un punto di vista politico rappresentò il tentativo “ambizioso ma realistico” di controllo della pianificazione della capitale. Dal punto di vista dell'architetto significò piuttosto spostare la scala del progetto architettonico a quella del progetto urbano. Sempre nel film diretto da Medvekin osserviamo in alcune scene la trasformazione - come per magia - della città: sulle sponde del Moskva la camera inquadra la riva opposta il cui paesaggio, caratterizzato da piccoli edifici in legno, ha un aspetto disordinato, caotico e periferico, finché una nube grigia non lo copre e, al suo dissolversi, magnifici e imponenti palazzi danno ordine, rigore e magnificenza a quello che poco prima era un misero paesaggio sconsolato. La costruzione filmica tuttavia non era molto lontana dalla realtà: una delle prime scene del film mostra i giovani protagonisti che, dopo aver attraversato le viscere sotterranee della città nella bellissima metropolitana, salgono in superficie e osservano dall'interno del tram in cui sono seduti – queste nuove efficienti infrastrutture! - la grandiosa prospettiva della piazza su cui, solo tre anni prima era stata inaugurata una delle opere più importanti di questi primi anni Trenta: l'hotel Moskva¹²⁷ di Aleksej Ščusev. Non è

126 Al cineasta sovietico il grande regista francese Chris Marker dedica un documentario dal titolo *Le Tombeau d'Alexandre* (1992). Per una bibliografia si veda : F. Alberta, *Le cine-train de Medvedkinne est sur les rails*, in “Cahiers du cinéma”, numero monografico, p. 45 ; G. Buttafava, *Il cinema russo e sovietico*, Roma 2000, p.81.

127 A. Ščusev, *Plščoadi Trumfal'naja, Ohotnorjadskaja, Dvorca tehniki*, in “Architektura SSSR” n.2, 1934, pp. 14-15; K. N. Afasan'ev, A. V. Ščusev, Moskva 1978, pp. 106-131.

certamente un caso che il modo di rappresentare l'architettura cambi rispetto al decennio precedente. Se negli anni Venti, oltre alla pianta e ai prospetti più rappresentativi, molto spesso nelle riviste di architettura sono le assonometrie a prevalere, nei Trenta oltre alle piante (e planimetrie generali) e ai prospetti grande spazio hanno anche le prospettive. Quasi sempre prospettive dall'esterno: rari sono i casi in cui è rappresentata una veduta di un'aula interna, fatta eccezione per la metropolitana. Ma, le gallerie della metro, non solo architettonicamente possiamo considerarle degli interni-esterni, ma soprattutto, per la loro funzione e fruizione sono assimilabili a delle grandi arterie stradali e poli urbani cui era dedicata grandissima attenzione nei Trenta. La progettazione per *ansamble*, ad ogni modo, fu subito sposata come una delle maggiori possibilità date all'architetto. Estendendo il suo dominio di progetto ad una scala leggermente più ampia permetteva di allargare, o "controllare", l'intervento secondo un maggior numero di variabili. Dichiarò Žoltovskij in un articolo pubblicato nel 1933 da *Architektura SSSR*: «Anche le migliori strutture sono morte, se non sono collegate dall'idea di una singola città come organismo vivente, sociale e architettonico»¹²⁸. Ščusev invece si soffermò sulla possibilità di formare un tessuto urbano compatto tra gli interventi su scala di quartiere elaborati per quelle zone "deboli" del tracciato storico di Mosca, attraverso una forte rete di infrastrutture di collegamento:

«Pianificare *socgorod* (città socialiste) rispettando il tessuto delle città esistenti è qualcosa di assolutamente originale, poiché i quartieri delle *Socgorod* si sono fortemente arricchiti e ognuno di essi rappresenta un'unità architettonica (...). La combinazione di questi vasti quartieri con una rete di grandi e piccole strade della città socialista, che li collegano sistematicamente con edifici pubblici e edifici di servizio (...) creano un insieme armonioso di *Socgorod*»¹²⁹.

Anche Pantaleimon Golosov si soffermò sulla necessità di pensare al progetto architettonico relazionandolo alla scala urbana. «È partico-

128 I. Žoltovskij, *Princip zodčestva*, in "Arkitektura SSSR" n.5, 1933. (traduzione mia)

129 A. Ščusev, *Architektura epochi*, in "Kommunističeskaja molobež" n.1, 1935, pp. 47-48. (traduzione mia)

larmente importante lavorare sulla scala dell'*ensemble*»¹³⁰ scrisse nel 1936.

Un altro aspetto di grande interesse nella progettazione di interi isolati fu rintracciato nella possibilità di orchestrare un più complesso piano di prospettive urbane, stabilire le gerarchie, definire i punti nodali dell'intero isolato-quartiere. Quanto detto aveva duplice valenza: sia da un punto di vista più tecnico che da un punto di vista compositivo. Ščusev scrisse nel 1933:

«Ogni ordine verrà preliminarmente discusso da tutti i lavoratori del laboratorio e, a seconda del luogo o della via in cui verrà costruito il progetto, verranno sviluppati in anticipo gli impianti e un approccio architettonico alla lavorazione della strada, della piazza o dell'intero complesso della città. Il seminario risolverà i problemi nei principi dell'architettura moderna, armati di tutte le conoscenze e le realizzazioni della teoria dell'architettura dei secoli passati»¹³¹.

Žoltovskij non mancò di notare che:

«Cosa rende interessante, impressionante, memorabile la sagoma architettonica della città? La Sorpresa! Andiamo lungo la strada, e improvvisamente una piazza sorge davanti a noi (...). Se camminate per un'ora o due e su entrambi i lati ci sarà lo stesso piano di facciate, infine l'occhio si stancherà e smetterà di percepire l'architettura. Nella costruzione delle città italiane tu senti sempre il principio della sorpresa (...). Come è costruita la silhouette di Parigi? C'è una linea uniforme e poi improvvisamente c'è un edificio che dà un accento artistico all'intera strada»¹³².

Questo antico modo di procedere nella progettazione urbana, affermatosi nel barocco e caratterizzante il diciottesimo e diciannovesimo secolo sino alla nascita della pianificazione urbana – da Haussmann in

130 *Masterskaja N9, rukovoditel' professor P. Golosov. Principy arhitekturnogo tvorčestva* (Masterskaja n.9, guidata dal prof. P. Golosov. Principi della creatività architettonica), in *Raboty arhitekturny masterskich Mossoveťa za 1934 g.* pp. 3-4.

131 A. Ščusev, *Kak budet organizovana naša rabota*, in "Stroitel'stvo Moskvy" n.9, 1933, p.8. (traduzione mia)

132 I. Žoltovskij, *O nekotorych printcipach zodčestva*, in "Stroitel'naja gazeta", 1940, 12 gennaio. (traduzione mia)

poi - che aveva nell'intervento di Pietro da Cordona in Santa Maria della Pace un momento precursore, era molto ben conosciuto. Eppure Žoltovskij individuò dei riferimenti addirittura precedenti nella pianificazione assurgendo a modello alcune teorie rinascimentali e l'opera del Sansovino in particolare. In un lungo articolo del 1940 dal titolo *Ansambl' v arhitekture* (L'ensemble in architettura) pubblicato sulla *Stroitel'naja Gazeta* scrisse:

«Un insieme come “unità” non è semplicemente la somma di elementi (...), ma un tutto organico, cioè un'unità in cui tutte le parti sono così subordinate a questo insieme che la loro forma, dimensione e posizione relativa ci danno una rappresentazione visiva circa il modello che determina la loro relazione con il tutto e l'un l'altro. (...) ma per questo, prima di tutto, è necessario che ogni elemento dell'insieme, in sé, possieda elevate qualità artistiche. Un bel complesso non può consistere in brutti edifici e anche solo una struttura orribile è sufficiente a svalutare e distruggere l'intero complesso. Dopotutto, in un ensemble musicale, ogni artista deve essere impeccabile in modo da poter eseguire la sua parte in modo perfetto. Tuttavia, questo non è abbastanza»¹³³.

Non è abbastanza perché, ricorda l'architetto, è necessario che le singole parti siano in perfetta armonia con l'unità – principio cardine delle teorie rinascimentali – ed aggiunge: «Quindi, il ruolo di ciascun elemento nell'ensemble è determinato non dalle sue qualità autosufficienti, ma dal suo posto e dalla sua funzione espressiva nell'unità dell'organismo artistico»¹³⁴. Žoltovskij pose infine un parallelo storico-grafico individuando nel progetto di Jacopo Sansovino per la Biblioteca Nazionale Marciana progettata a Venezia, in piazza San Marco, un progetto precursore che mostra la volontà dell'autore di orchestrare non solo il manufatto ma l'intero *ensemble* architettonico: la biblioteca infatti determina la prima prospettiva di piazza San Marco, definendone l'ingresso, e allo stesso tempo, sul versante perpendicolare, si impone nella prospettiva dal mare. Orchestrazione di cui non fu capace Palladio a Vicenza con la Basilica – specifica sempre Žoltovskij.

133 I. Žoltovskij, *Ansambl' v arhitekture*, in *Stroitel'naja Gazeta*, 30 maggio 1940. (traduzione mia)

134 Ibidem.

E tuttavia, ancora in questo articolo, risulta evidente che prima ancora della possibilità di organizzare spazi, relazioni, isolati grande importanza è data alla possibilità di organizzare “prospettive”.

5.3.5 Il nuovo dibattito sul professionalizm

Alcune nuove tematiche echeggiavano in ciascuna delle dichiarazioni creative ed erano argomento di grande attualità anche nelle discussioni sulle riviste d'architettura. Questioni quali quelle dell'alta qualità dei manufatti, della presenza dell'architetto in cantiere, della scelta dei materiali e delle competenze delle maestranze cominciarono ad apparire proprio negli anni della trasformazione della vita professionale tra il 1932 e il 1933.

Erano infatti tutti d'accordo sulla necessità di dover raggiungere un'architettura di alta qualità – sia da un punto di vista funzionale che creativo, specificò lo stesso Žoltovskij, soffermandosi sulla necessità di crescita creativa del laboratorio che, guardando alla grandezza di stilemi del passato non aveva saputo ancora trovare nuove forme per la grande architettura sovietica.

La prima questione unanimemente sentita riguardava il legame tra l'architetto e la sua opera: era questo limitato alla fase di progettazione oppure bisognava considerare anche la fase di costruzione? Come riscontrato nel capitolo precedente, negli anni Venti molti degli architetti *leader* delle tendenze d'avanguardia erano spesso ingaggiati dalle cooperative con il titolo di architetti-consulenti occupandosi poi nell'effettivo dell'ideazione del progetto architettonico. In quanto “architetti-consulenti” la loro mansione terminava nella fase in studio e non erano tenuti a seguire il cantiere¹³⁵. Ciò tuttavia poteva comportare delle variazioni anche significative tra il progetto esecutivo e il manufatto realizzato e molti architetti lamentarono le conseguenze. Tra i primi proprio Il'ja Golosov che nel 1935 scrisse sulle pagine di *Architektura SSSR*:

«Tra il progetto dell'architetto e la sua realizzazione in costruzione spesso vi è una grande discrepanza. Molti

135 Come attestato dal contratto di Golosov come architetto-consulente della Techbeton. RGALI, f.1979, o.1, c.20, pp.9-10.

dei nostri istituti e organizzazioni edilizie ritengono, per qualche motivo, che il ruolo dell'architetto finisce sulla soglia del suo laboratorio. Sul piano del proprietario ci sono il costruttore e l'ingegnere. Questo irragionevole punto di vista porta soltanto a una distorsione del concetto dell'architettura. Dopotutto le correzioni dell'architetto molto spesso hanno luogo persino dopo la preparazione del disegno del lavoro. (...) l'architetto deve tener conto di tutte le condizioni in cui verrà eretta la costruzione»¹³⁶.

Žoltovskij pose la stessa questione già nel 1933, sulle pagine della stessa rivista, scrivendo: «Credo che l'attività di costruzione non sia solo un mestiere, ma una vera arte. Pertanto, il posto dell'architetto non è solo al tavolo di progettazione, ma anche al cantiere»¹³⁷. Anche Ščusev si pronunciò sull'argomento ponendo in relazione la qualità architettonica, sino alla scala di dettaglio, con la supervisione del progettista: «Lo sviluppo architettonico delle strutture sarà effettuato con eccezionale accuratezza nei dettagli delle opere di costruzione e di finitura. Gli edifici devono essere perfetti non solo nei disegni, ma anche nella realtà. Questo è il compito principale dell'architetto sovietico»¹³⁸.

Al concetto di perfezione erano correlati non pochi argomenti, e affianco alle questioni di forma e stile, avevano posto rilevante le tecnologie costruttive, i materiali, l'accuratezza della mano d'opera. Nikolaj Kolli ad esempio pose sin dalle prime battute del suo *Principy arhitekturnogo tvorčestva* la questione della centralità dell'aspetto materiale del progetto quale manifestazione e testimonianza dello stato di civiltà di un popolo:

«In tutti i tempi della storia dell'umanità l'architettura ha giocato un ruolo importante nella vita sociale come forma specifica di cultura, come sintesi della cultura materiale e spirituale dell'umanità, come una sorta di sintesi di scienza, tecnologia e arte.

Crediamo che in questa sintesi il ruolo guida e definitivo appartenga alla base scientifica, tecnologica e pratica dell'architettura.

136 I. Golosov, *O bol'čoj arhitekturnoj forme*, in "Arkhitektura SSSR" n.5, 1935. (traduzione mia)

137 I. Žoltovskij, *Princip zodčestva*, in "Arkhitektura SSSR" n.5, 1933. (traduzione mia)

138 A. Ščusev, *Kak budet organizovana naša rabota*, in "Stroitel'stvo Moskvj" n.9, 1933, p.8. (traduzione mia)

Come in ogni altro campo della cultura e dell'attività umana pratica, un certo stato di forze produttive e relazioni produttive, così come il livello culturale generale e la visione del mondo di una data società, si riflettono nell'architettura»¹³⁹.

Questi concetti erano già stati messi nero su bianco da Kolli due anni prima, pubblicati sulle pagine di *Arhitektura SSSR*, affermando che attraverso la relazione indissolubile tra gli ambiti socio-economici e naturali-geografici è possibile rintracciare «un fattore decisivo nella formazione delle forme architettoniche»¹⁴⁰. Queste ragioni determinavano la necessità dell'architetto di conoscere quanto più a fondo l'aspetto materico e pratico dell'architettura.

Tuttavia la riflessione più acuta a tal proposito è di Konstantin Mel'nikov. Questi infatti conducendo un discorso estremamente “moderno” e affine a quello del collega della *Masterskaja* n.6, collegò intrinsecamente l'architettura al concetto di storia (come evoluzione), luogo e tecnologia (come espressione ultima di questa evoluzione), e affermò: «i successi della costruzione socialista nell'Unione Sovietica, la crescita materiale e culturale del paese, la crescita del suo armamento tecnico - tutto questo ha creato le condizioni per una fioritura senza precedenti della creatività architettonica mai raggiunta in nessun'epoca immaginabile per un paese capitalista». Eppure queste potenzialità non avevano trovato ancora piena espressione e ciò dipendeva da diversi fattori, poiché constatò Mel'nikov, l'architettura è un'arte estremamente complessa:

«Le ragioni di ciò possono essere parzialmente trovate nelle specificità della creatività architettonica, nelle sue principali differenze rispetto alle altre arti.

La creatività architettonica è un processo estremamente complesso che sintetizza arte, scienza e tecnologia ed è associato sia con la partecipazione di un gran numero di lavoratori di supporto e lavoratori edili che attuano l'intento dell'autore, grazie alla qualità e alla gamma di

139 *Masterskaja* N6, *rukovoditel' professor N. Kolli. Principy arhitekturnogo tvorčestva* (*Masterskaja* n6, guidata dal prof. N. Kolli. Principi della creatività architettonica), in *Raboty arhitekturny masterskich Mossovetov za 1934 g.* p.3, (traduzione mia).

140 N. Kolli, *O materiale i stile v arhitekture*, in “*Arhitektura SSSR*” n. 4, 1934. (traduzione mia)

materiali da costruzione.

(...) i grandi compiti assegnati all'architettura socialista dall'architettura sovietica richiedono agli architetti un possesso profondo e completo delle tecniche più avanzate di maestria architettonica, conoscenze tecniche e abilità tecniche.

È assolutamente necessario che l'architetto comprenda la nostra costruzione socialista, la costruzione della cultura architettonica del passato, il possesso di una buona tecnica, una sviluppata esperienza artistica e talento artistico.

Solo il vero talento creativo dell'artista-autore dà alle sue opere il diritto alla vita»¹⁴¹.

Anche il capogruppo della Masterskaja n.2 si soffermò sull'importanza della manodopera qualificata e della tecnologia moderna per la qualità del progetto architettonico, che definì "prerequisito" per l'ottenimento di un'architettura di alta qualità, il cui sviluppo, sostenne, può essere incentivato attraverso la critica e l'autocritica.

Questa nuova attenzione alla qualità dell'architettura nell'aspetto più tecnicistico fu anche oggetto di forti critiche. Le voci, minoritarie, che espressero opinioni negative per questo atteggiamento ebbero in Ivan Fomin il maggiore esponente. Attraverso un ragionamento estremamente semplice e lineare l'architetto leningradese criticò l'atteggiamento di feticismo per i nuovi materiali da costruzione: le grandi architetture di ogni tempo – chiese Fomin – non erano state costruite con mattoni e pietra?

«Gli architetti in Egitto costruirono in mattoni e pietra. Anche Greci e Romani utilizzarono mattoni e pietre. Nell'era del gotico, del rinascimento, nel XVIII secolo, del XIX secolo, e nel nostro ventesimo secolo si costruiva in mattoni e pietra - e tuttavia quanti stili sono cambiati? E quanti diversi, l'un l'altro completamente differenti? Si può quindi sostenere che i nuovi materiali sono l'impulso per la creazione di nuovi stili architettonici? Certo, no»¹⁴².

141 *Masterskaja N7, rukovoditel' professor K.Mel'nikov. Principy arhitekturnogo tvorčestva* (Masterskaja n7, guidata dal prof. K. Mel'nikov. Principi della creatività architettonica), in *Raboty arhitekturny masterskich Mossoveta za 1934 g.* p.3, (traduzione mia).

142 I. Fomin, *Protiv fetišizacii materiala*, in "Architektura SSSR" n.4, 1934, pp. 28-29. (traduzione mia)

Fomin sostenne la tesi per cui il principale motore è da identificarsi nel contesto socio-economico, di cui i materiali, le tecniche costruttive, la tecnologia, sono una parziale espressione. «I materiali e le strutture, così come la meccanizzazione dei processi di costruzione, aiutano solo, per quanto possibile, a identificare il nuovo linguaggio architettonico richiesto da una nuova vita».

5.4 L'opera di Golosov e della Masterskaja n. 4

Tra il 1931 e il 1932 Golosov lavorò al progetto per lo stadio centrale Stalin. La risoluzione del 23 settembre 1931 del *Prezidium CIK SSSR* approvò la decisione di costruire a Mosca un nuovo stadio che accogliesse la festa nazionale dello sport, la cui data fu fissata nel periodo dal 5 al 20 agosto 1933¹⁴³. Queste giornate furono istituite per dimostrare “la crescita del movimento mondiale sportivo proletario” e a tal fine fu steso un articolato programma di progetto. L'area scelta era molto ampia: situata nella periferia orientale di Mosca, nei pressi dello zoo Izmailovo, si estendeva su circa 300 ettari. Doveva accogliere non solo il grande stadio da 120000 posti a sedere, ma inoltre campi sportivi di tutti i tipi, una stazione di sci nautico, un corpus scolastico per l'accademia di educazione fisica, il campo di atterraggio per piccoli aerei, luoghi di ristoro e spazi per il parcheggio delle automobili e di biciclette¹⁴⁴.

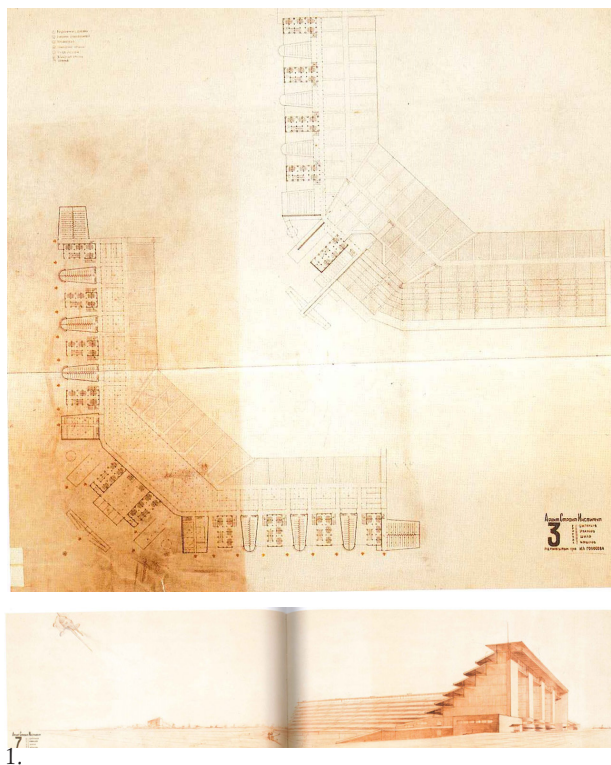
Golosov era a capo di due dei quattro gruppi di architetti che furono invitati a presentare degli elaborati grafici dal Sovetom stroitel'stva VSFK (Consiglio dei costruttori del Consiglio Supremo della Cultura Fisica). I primi due gruppi, entrambi guidati da Il'ja Golosov, erano studenti dell'Architekturno-stroitel'nogo Instituta ASI (Istituto di Architettura e Costruzione): il primo era costituito da Cygankov, Ivanov e Šilo, mentre il secondo da Andriasjan, Alekseev, Susokolov e Sorokin. Gli altri due gruppi erano composti: il terzo dagli architetti Langman e Cherikover e il quarto da Kolli, Vol'fenzon e Polonskij.

143 Cfr. N. Zapletin, *Vsesojuznyh fizkul'turnyj kombinat*, in “Stroitel'stvo Moskvy” n.4, 1932, pp. 12-20; E. Akopian, A. Gorlova, *Centralnogo stadiona v architekture SSSR*, in E. Akopian (a cura di), *Architektura stadionom*, Kučkovo pole, Moskva 2018, pp. 108-129.

144 Cfr. N. Zapletin, *Vsesojuznyh fizkul'turnyj kombinat*, in “Stroitel'stvo Moskvy” n.4, 1932, pp. 12.

1. Stadio Centrale Stalin, primo gruppo ASI guidato da I. Golosov. I concorso, Schemi planimetrici e prospettiva.

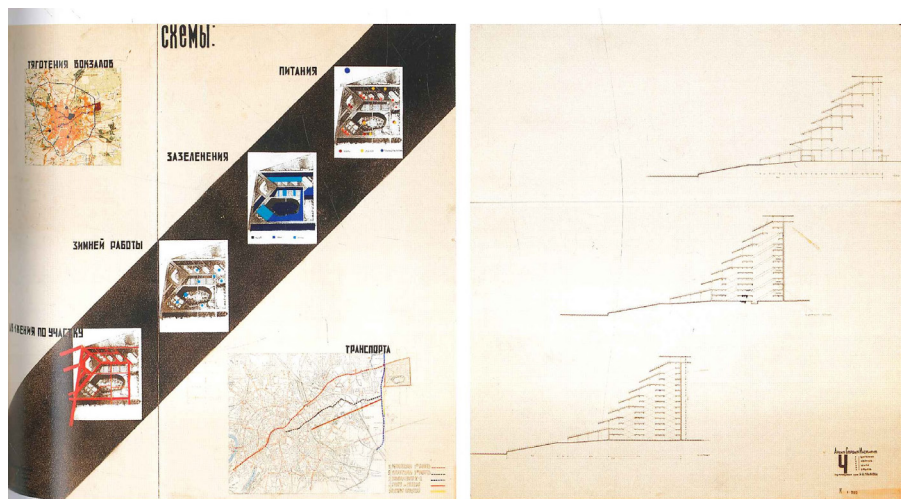
E. Akopian (a cura di), *Arhitektura stadionom*, Kučkovo pole, Moskva 2018.



Il progetto presentato dalla prima squadra ASI, sotto la guida di Golosov, prevedeva che lo stadio e il campo per le azioni collettive fossero adiacenti, e definissero insieme un'area trapezoidale, la cui parte occidentale ospitava la tribuna, composta da una bassa platea di 36800 posti, un'alta platea di 22000 posti e le balconate per 70200 persone. La distanza massima degli spettatori dal centro dello stadio era 171,5 metri e la minima 52,2, mentre la massima altezza dei posti dal livello del suolo è di 44 metri.

Ad est dell'area per le azioni collettive si diramava un grande asse atto a dividere in due regioni il lotto: a nord gli stadi per singoli sport e a sud il parco dove sono concentrati i luoghi per il riposo, per le mostre, i punti ristoro. Sempre nella parte meridionale dell'area erano situati gli spazi per l'allenamento: tennis, pallavolo, pallacanestro, gorodki (gioco popolare russo). Dietro gli stadi era sito, infine, il parco con zone adibite a parcheggi e un'officina.

Il progetto fu criticato per «la disposizione del nucleo principale immediatamente all'entrata; la disposizione dello stadio dei bambini lontano dalla via principale; la disposizione della tribuna su un unico lungo lato del campo; la mancanza di posti a sedere (...). Quali aspetti positivi del progetto bisogna evidenziare: a) l'orientamento delle



1. Stadio Centrale Stalin, primo gruppo ASI guidato da I. Golosov. I concorso, Schemi.

E. Akopian (a cura di), *Architektura stadionom*, Kučkovo pole, Moskva 2018.

1.

tribune scoperte; b) il semplice schema di progettazione dei singoli settori»¹⁴⁵.

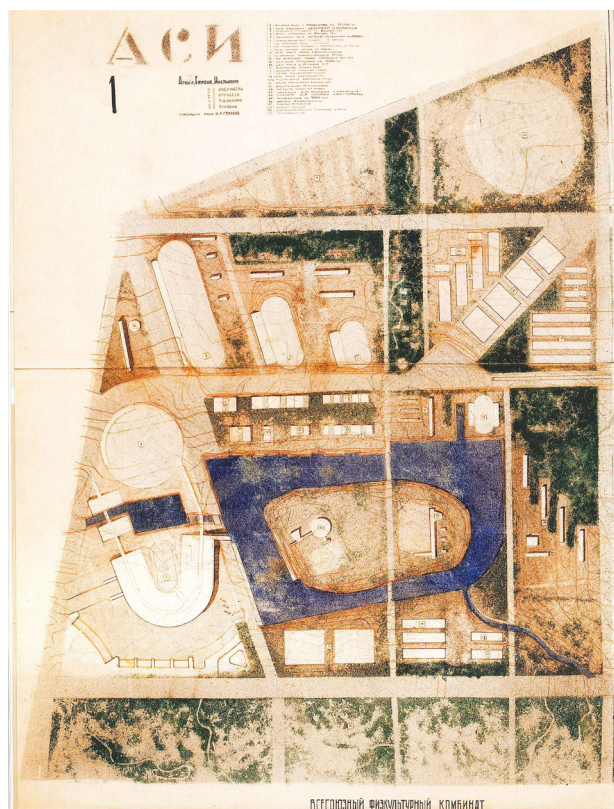
Il secondo gruppo, sempre guidato da Golosov, strutturò il complesso in maniera completamente differente. Era prevista infatti un'unica grande area indipendente atta ad accogliere tutti gli stadi con tribune. Ad est era sito l'albergo. La zona del laghetto era stata progettata con delle gradonate e dei complessi scultorei che celebravano alcune tematiche classiche per il socialismo (tra cui la prima rivoluzione del 1905, l'Ottobre e il socialismo stesso). Le aree di allenamento erano previste nella zona nord-occidentale, mentre le aree per le dimostrazioni ad ovest. Fu previsto inoltre, nella parte meridionale, un collegamento con il Parco Izmajlovskij della cultura e del riposo. Il nucleo principale del complesso - nell'angolo sud-occidentale - accoglieva il campo di calcio delimitato dalle tribune aperte. Tra questo e il campo per azioni collettive (6 ettari) era prevista una piscina di 120 metri per 300 metri.

L'area accoglieva inoltre il Palazzo di educazione fisica, l'Accademia e la stazione di sci nautico e un'area residenziale. Sulla riva occidentale del laghetto vi era la tribuna collegata con le tribune principali¹⁴⁶.

Una caratteristica di questo progetto era l'assenza di balconate nelle tribune. L'altezza massima dalla tribuna dal livello del suolo era di 16 metri. La distanza massima degli spettatori dal centro dello stadio era

145 N. Zapletin, *Vsesojuznyh...*, art.cit. p. 12.

146 Ivi, pp.14-15.



1. Stadio Centrale Stalin, secondo gruppo ASI guidato da I. Golosov. I concorso, Schemi planimetrici e prospettiva.

E. Akopian (a cura di), *Arhitektura stadionom*, Kučkovo pole, Moskva 2018.

di 170 metri, mentre la minima di 50 metri.

Alcuni punti deboli del progetto furono rintracciati nel «totale isolamento della parte degli spettatori dal campo sportivo (...); la separazione del campo per le azioni collettive dal centro sportivo; la piscina sita in modo da essere un ostacolo per arrivare dalle tribune al resto del territorio; (...) l'imprecisione delle uscite sul territorio; l'assenza di aree per il riposo, di solarium, di spazi per i concerti, ecc.»¹⁴⁷. Furono elogiate invece altri aspetti tra cui le tribune aperte e la loro disposizione, l'uso di uno spazio acquatico circolare e la semplice planimetria dell'area.

Dei gruppi guidati da Golosov solo uno – il secondo - fu nominato per partecipare al secondo concorso, bandito nel 1932. Al nuovo concorso parteciparono invece, tra i nuovi partecipanti, un gruppo di architetti il cui nome sarà saldamente legato al primo passaggio al Realismo Socialista: Boris Iofan, insieme a Gel'feld, Zapletin e Charitonov.

Partecipò inoltre Hector Hemilton, unico straniero alla terza fase di concorso per il Palazzo dei Soviet¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Ibidem.

¹⁴⁸ E. Akopian, A. Gorlova, *Centralnogo stadiona...*, pp.119-120.

La partecipazione al concorso per lo stadio Stalin rappresenta il momento delicato di transizione in cui Glosov si allontanò dai costruttivisti e dopo cui, gradualmente, ma in maniera evidente, iniziò il nuovo percorso creativo aderendo completamente ai precetti del Realismo Socialista.

Nel 1932 fu invitato a partecipare alla terza fase del concorso per il *Dvorec Sovetov* (Palazzo dei Soviet)¹⁴⁹. Fu tra i primi ad accogliere con sincero entusiasmo le nuove direttive che si andarono ufficializzando solo¹⁵⁰ con la Delibera del Consiglio di Costruzione del 28 febbraio 1932¹⁵¹, quando agli architetti fu raccomandato di concepire il Palazzo dei Soviet nei termini di una struttura compatta e imponente, “coraggiosamente” rivolta verso l’alto¹⁵². Il bando prevedeva che il progetto accogliesse un grande auditorium per 15000 posti, una sala conferenze per 5900 persone e due teatri di 500 sedute ognuno.

Nel progetto elaborato in questa occasione, così come negli studi pre-

149 S.O. Chan-Magomedov, *K istorii vybora mesta dlja Dv. Sovetov*, in “Architektura i Stroitelstvo Moskvy” gennaio 1988, pp. 21-23; A. Michailov, *O vystavke proektov dvortsa Sovetov*, in “Proletarskoe iskusstvo” n. 9, 1931, pp. 14-19; A. De Magistris, *Per una storia del concorso del palazzo dei Soviet, 1931-1934*, in “Casabella” n.838, 2004, pp. 58-79; I. Kazus', *Da Tatlin a Iofan. Il fenomeno concorsuale nella storia del palazzo dei Soviet*, in A. De Magistris (a cura di), *URSS anni '30-'50*, pp. 79-90.

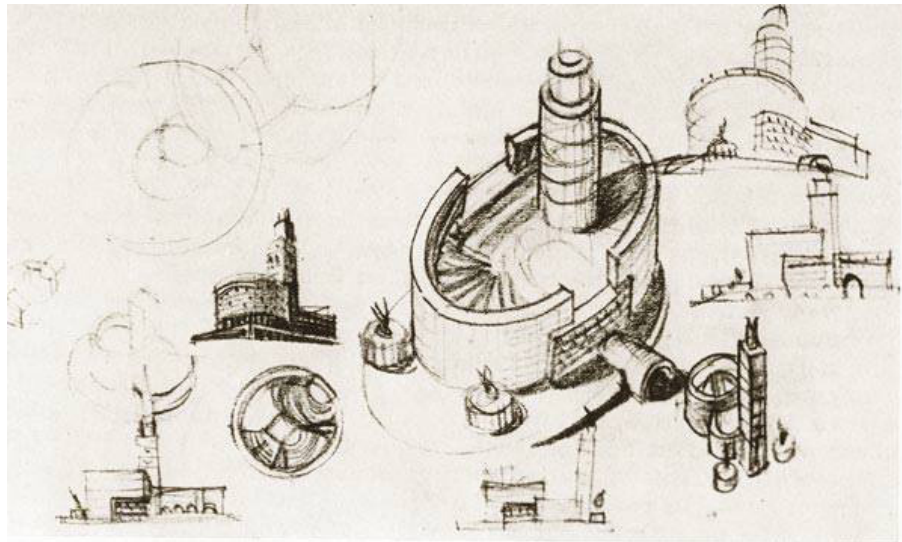
150 Il concorso per il Palazzo dei Soviet, considerato momento decisivo per il passaggio delicato tra la cultura avanguardistica degli anni Venti e quella del cosiddetto *Socrealizm* dei decenni successivi, nelle prime due fasi di concorso (1931) non presentò una veste particolarmente programmatica. Solo nella seconda fase di concorso si fece riferimento, per la prima volta e in modo generico, al predominio della dimensione verticale e al grattacielo. Solo con la terza fase si ebbero direttive più specifiche. Cfr. A. De Magistris, *Per una storia ...*, art.cit. pp. 58-79.

151 Alla terza fase del concorso furono in venti progettisti ad essere invitati: un solo straniero, l'americano Hector Hemilton, nove premiati alla fase precedente, e dieci tra i maggiori esponenti delle tendenze contemporanee, tra cui oltre Il'ja Golosov, troviamo Nikolaj Ladovskij, Mosej Ginzburg, i fratelli Vesnin ed altri. I progetti degli avanguardisti tuttavia non si posero in linea con le nuove direttive ufficializzate nella terza fase: Ladovskij presentò un progetto composto, come per la prima fase, da due volumi, una sorta di tronco di cono, ed una platea aperta di base circolare, entrambi posti su un basamento, di forma triangolare, collegato alla strada mediante un sistema di rampe e scale. Allo stesso modo anche le proposte dei costruttivisti non presentavano alcuna tensione verticale, e tanto meno carattere monumentalista. Cfr. Chan-Magomedov, *Nikolaj Ladovskij*, Moskva 1984; Cfr. Chan-Magomedov, (a cura di) Vieri Quilici, *Mosej Ginzburg*, Milano 1975; Chan-Magomedov, *Aleksander Vesnin*, Moskva 1983.

152 A. De Magistris, *Per una storia ...*, art.cit. pp. 58-79; *Dvorec Sovetov / Palast der Sowjets*, Vsekochnudožnik, Moskva 1933.

1. Progetto per il concorso del Palazzo dei Soviet, 1932. Schizzi.

in Chan-Magomedov, *Il'ja Golosov*, Moskva 1988.



1.

liminari, sebbene non sia presente un “forte” slancio verso l’alto, possiamo tuttavia rintracciare alcuni dei principali argomenti di dibattito analizzati nel paragrafo precedente e che caratterizzarono, come abbiamo visto, il successivo decennio. In uno degli schizzi preliminari Golosov appunta delle riflessioni sul materiale, mostrando di essere già molto distante dal cemento armato e dal vetro che sino a quel momento avevano costituito il correlativo oggettivo della ricerca, dell’internazionalismo e dell’espressività costruttivista. Qui Golosov scrisse:

«Ci deve essere un’armonia semplice e comprensibile per tutti, ma questa armonia deve essere espressa in una singola forma, semplice e maestosa.

Le forme dei classici, nate sulla base dell’uso della pietra come materiale principale, non moriranno fino a quando la pietra come materiale verrà utilizzata in architettura. Questa pietra da costruzione (granito, marmo) dovrebbe essere scelta, in quanto già di per sé porta bellezza innegabile.

La nostra era più di ogni altra, apprezzerà la bellezza della natura e da questa creerà la sua arte accessibile e comprensibile»¹⁵³.

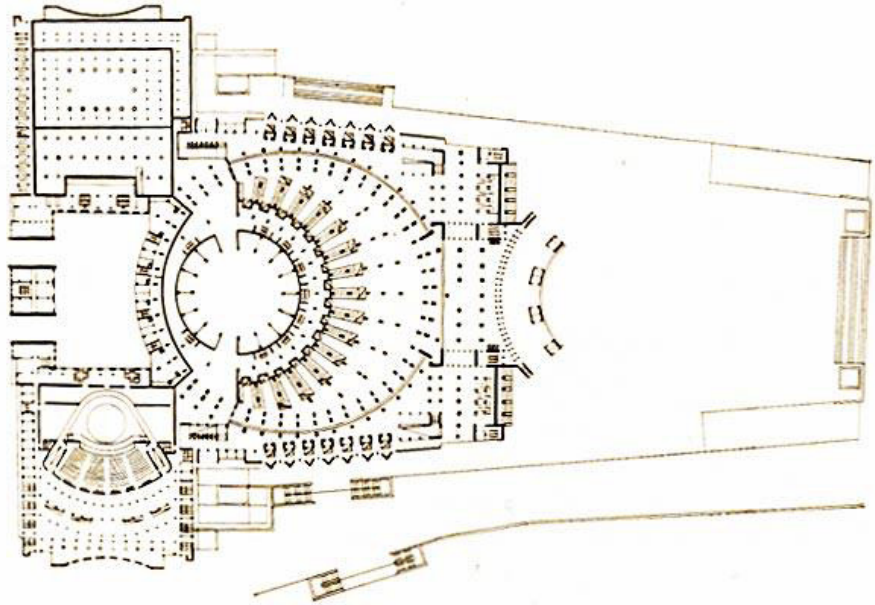
Oltre alle tavole di concorso ci sono pervenuti anche alcuni studi preliminari. L’impianto planimetrico-compositivo rimase pressappoco inalterato in ogni variante, tranne che per un disegno, probabilmente

153 S.O. Chan-Magomedov, *Il'ja Golosov*, op.cit. p. 189. Schizzo pubblicato in A. De Magistris, *Per una storia ...*, p.74.

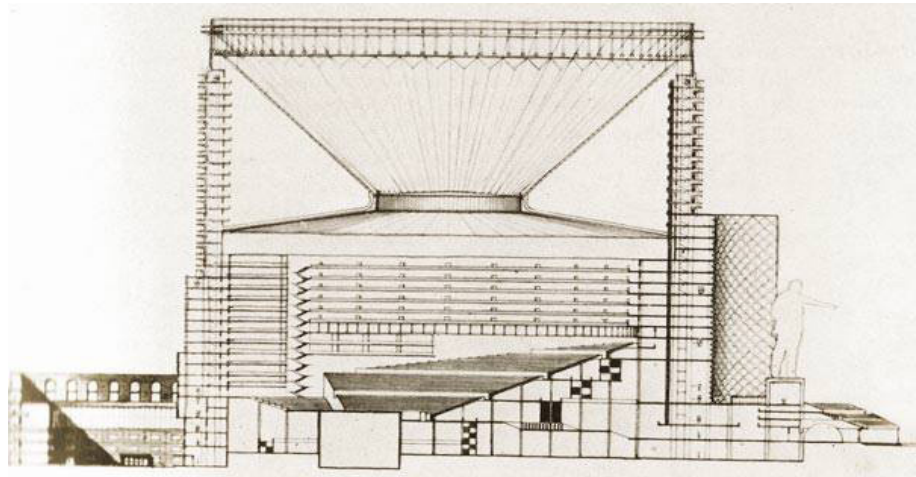
uno dei primi. Qui il volume principale richiama alcuni progetti post-rivoluzionari, in special modo il progetto per il Crematorio: un volume su pianta ellittica, una sorta di Colosseo al cui interno si innalza una torre, il cui accesso è segnato da una piccola galleria semicircolare, elemento che permase anche per alcune versioni successive per gli ingressi laterali. Il progetto presentato da Golosov per il concorso è costituito da un grande basamento a pianta trapezoidale, cui si accede attraverso un sistema complesso di rampe e scale, presenti su ogni lato. Questa gerarchia di ingressi corrisponde ad una gerarchia di prospettive e possibilità. Infatti, sebbene l'ingresso principale, posto sul lato corto del trapezio, dia accesso sulla piazza antistante il grande volume cilindrico che caratterizza il progetto, Golosov predispose un secondo ingresso per la fruizione diretta degli spazi interni sul lato opposto. Dalla lettura dell'unica pianta pervenutaci comprendiamo che dal prospetto secondario l'architetto aveva predisposto l'ingresso ad una aula-foyer, dalla quale era possibile entrare nel grande volume cilindrico o nell'auditorium o nella sala ipostila, siti ai due vertici opposti del prospetto secondario, e inglobati all'interno del basamento da cui, in parte, emergono come semplici salti di quota.

L'impianto planimetrico, la simmetria e forte assialità, il ricorso a volumi dalle proporzioni arcaiche, e i materiali – antichi e preziosi come sottolinea lo stesso progettista – rendono evidente la grande virata rispetto ai progetti precedenti ancora di stampo costruttivista. Da una veloce lettura degli schizzi e dei disegni il volume appare come ricoperto da un pronunciato bugnato. Tuttavia, da una più attenta analisi, tentando una lettura “in scala” del progetto ci accorgiamo si tratta di logge, al cui interno, infatti, Golosov inserisce delle figure umane. Capovolgendo l'idea dell'arena o del Colosseo – in cui avevamo individuato i primi riferimenti – l'architetto fa del suo progetto una magniloquente opera-palcoscenico da cui – a differenti altezze e con innumerevoli variazioni di prospettiva – osservare dall'alto la nuova capitale in costruzione.

Oltre questi elementi che inauguravano la nuova stagione progettuale e intorno a cui si articolò il dibattito successivo, possiamo rintracciare in questo progetto anche i primi rimandi alla questione della sintesi



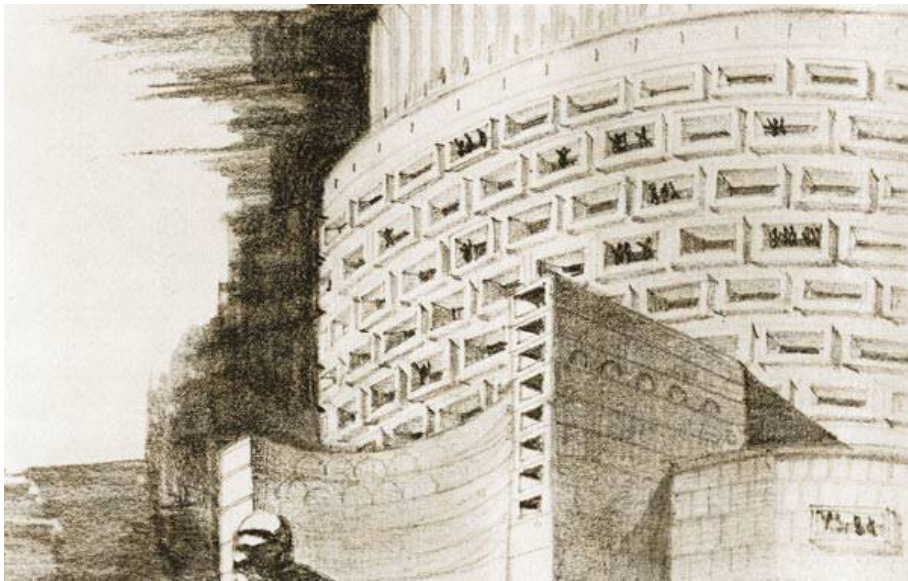
1.



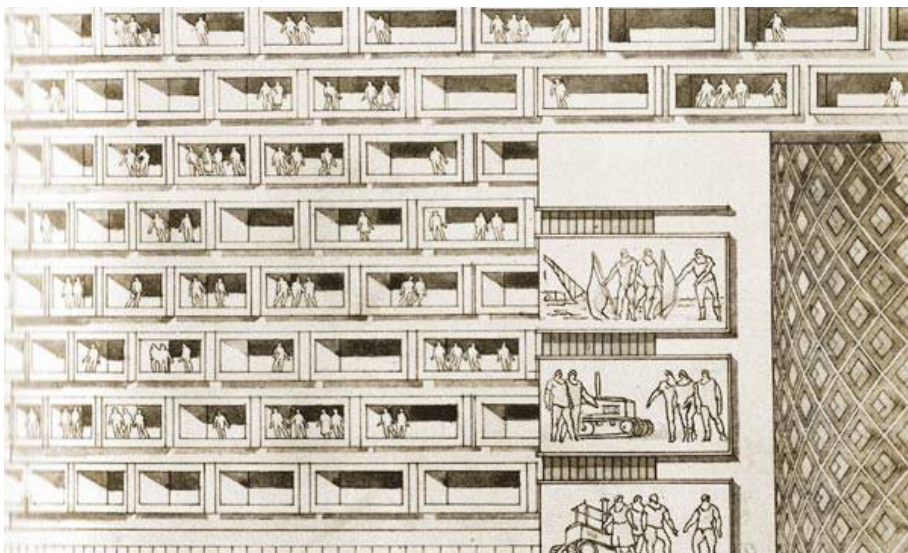
2.

1. Progetto per il concorso del Palazzo dei Soviet, 1932. Pianta.
in Chan-Magomedov, *Il'ja Golosov*, Moskva 1988.

1. Progetto per il concorso del Palazzo dei Soviet, 1932. Sezione.
in Chan-Magomedov, *Il'ja Golosov*, Moskva 1988.



1.



2.

1. Progetto per il concorso del Palazzo dei Soviet, 1932. Dettaglio prospettico.
in Chan-Magomedov, *Il'ja Golosov*, Moskva 1988.

1. Progetto per il concorso del Palazzo dei Soviet, 1932. Dettaglio.
in Chan-Magomedov, *Il'ja Golosov*, Moskva 1988.

delle arti e del monumentalismo. Oltre le numerose statue - tra cui si impone quella di Lenin dalle gigantesche dimensioni – poste sul prospetto o nei punti nodali del basamento, il lavoro degli altri artisti, pittori, incisori e disegnatori è osservabile sul “bugnato” della parete concava che segna l’ingresso al volume cilindrico.

Il progetto per il concorso del Palazzo dei Soviet inaugurò una nuova stagione progettuale per Golosov che si esprime all’interno della Masterskaja n. 4 fondata un anno più tardi, e dal 1936, in seguito alla morte di Ivan Fomin, della n. 3, in cui lavoravano sia i precedenti componenti che i colleghi del quarto laboratorio. Golosov vi lavorò sino al 1941 quando, a causa delle vicende belliche, interruppe il lavoro come egli stesso specifica nell’autobiografia datata 1942¹⁵⁴.

L’atelier progettuale era composto, tra gli altri, dagli architetti Antonova, Žuravlev, Kusakov, Bulgakov, Markuze, Kapustina, Rolajlov, Džus, Gochman, Kibirev, Kostandi, Kozlov, Alimov, Jakovlev. Dei suoi collaboratori Golosov scrisse più tardi, nel 1940, che vi erano alcuni con cui aveva precedentemente lavorato, nessun nome importante nell’ambito architettonico, ma persone che egli stimava «buoni lavoratori e bravi progettisti, (...) persone capaci e di talento»¹⁵⁵.

I progetti nati nel laboratorio rispecchiano quei principi e quei temi precedentemente analizzati, in maniera non univoca né standardizzata: è possibile leggere, in molti dei progetti, la mano dell’architetto-autore. Per alcuni l’influenza dell’architettura classica era più esplicita che in altri - come per il progetto del Palazzo dell’Istituto di Ricerca di Telecontrollo e Telecomunicazioni dell’Urss di Kozlov e Alimov¹⁵⁶ ove, le proporzioni e i disegni dei prospetti fanno eco alla lezione dei maestri del tardo ottocento tedesco. In altri progetti, invece, emergeva chiaramente il carattere personale dell’autore. Tra questi includiamo sicuramente le opere e i progetti di Bulgakov – come la ricostruzione

154 RGALI f.1979, op.1, c.1, pp.1-10.

155 RGALI, f.1979, o.1, c. 35, p.1-20. *Iz stenogrammy obščego sobranija kollektiva Z-j architekturno-planirovočnoj masterskoj Mossovet – tvorčeskogo otčeta I.A. Golosova. (dalla trascrizione dall’assemblea generale del collettivo di architettura e pianificazione del Mossovet – rapporto creativo di I.A. Golosov (precedentemente pubblicato in I.A.Kazus’, Sovetskaja arhitektura...op.cit., p.361-3).*

156 Cfr. *Masterskaja N4, rukovoditel’ professor I. Golosov (Laboratorio n4, guidato dal prof. I.Golosov)*, Moskva 1936, pp. 60-63.

della facciata della residenza del Commissariato dell'industria pesante a Mosca¹⁵⁷ e il progetto per la casa dei veterani della rivoluzione *Klary Cetkin*¹⁵⁸ nella regione di Mosca.

Nelle opere di Golosov degli anni Trenta è possibile leggere una certa tensione, più che verso il linguaggio della classicità, per la codifica e reinterpretazione delle regole compositive a questa sottese, attraverso l'utilizzo di elementi della tradizione ora rivisitati: colonne prive di capitelli o basi, pilastri che scandiscono il ritmo e le proporzioni delle parti basamentali degli edifici ora protesi in altezza, fungendo da filtro tra l'interno e la strada. Il processo compositivo è ora inverso rispetto a quello adottato dopo la rivoluzione, quando attraverso la graduale semplificazione delle opere progettuali Golosov mirava a definire quali erano le parti e i rapporti tra queste che rendono un'architettura un'opera d'arte. Nei Trenta, al contrario, procedette per addizione, lavorando sull'architettura attraverso elementi ornamentali, e non di mero decoro – come chiarisce¹⁵⁹ - almeno negli intenti¹⁶⁰.

Nei progetti di questo periodo - e quello elaborato per la Dom Tass si pone come emblema - possiamo individuare alcuni elementi ricorrenti e derivanti da un'impostazione neoclassica nella simmetria, nella modularità, molto spesso sia in pianta che in alzato, nella forte staticità dei progetti che, se pur spesso composti da più parti e volumi, risultano quasi sempre come un unico grande blocco monumentale.

Tra le opere più note vi sono il progetto per l'edificio residenziale dell'Accademia di ingegneria militare¹⁶¹ sul Jauzskij bul'var a Mosca,

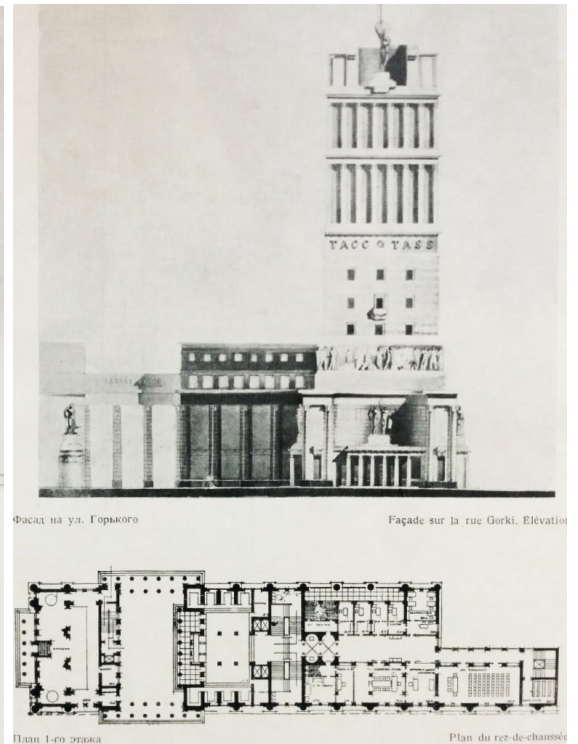
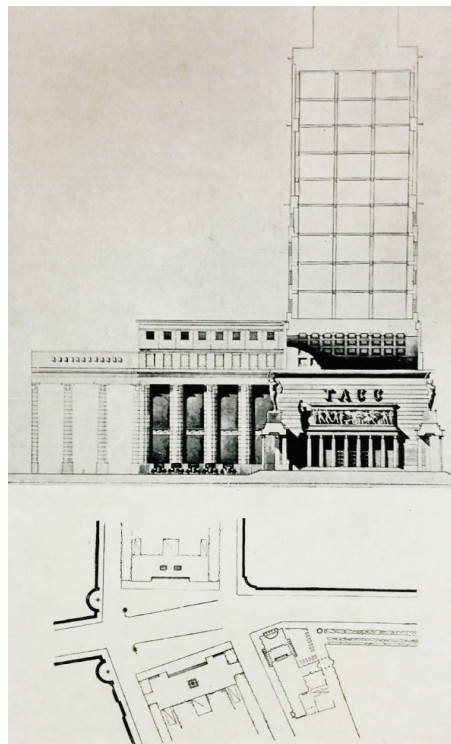
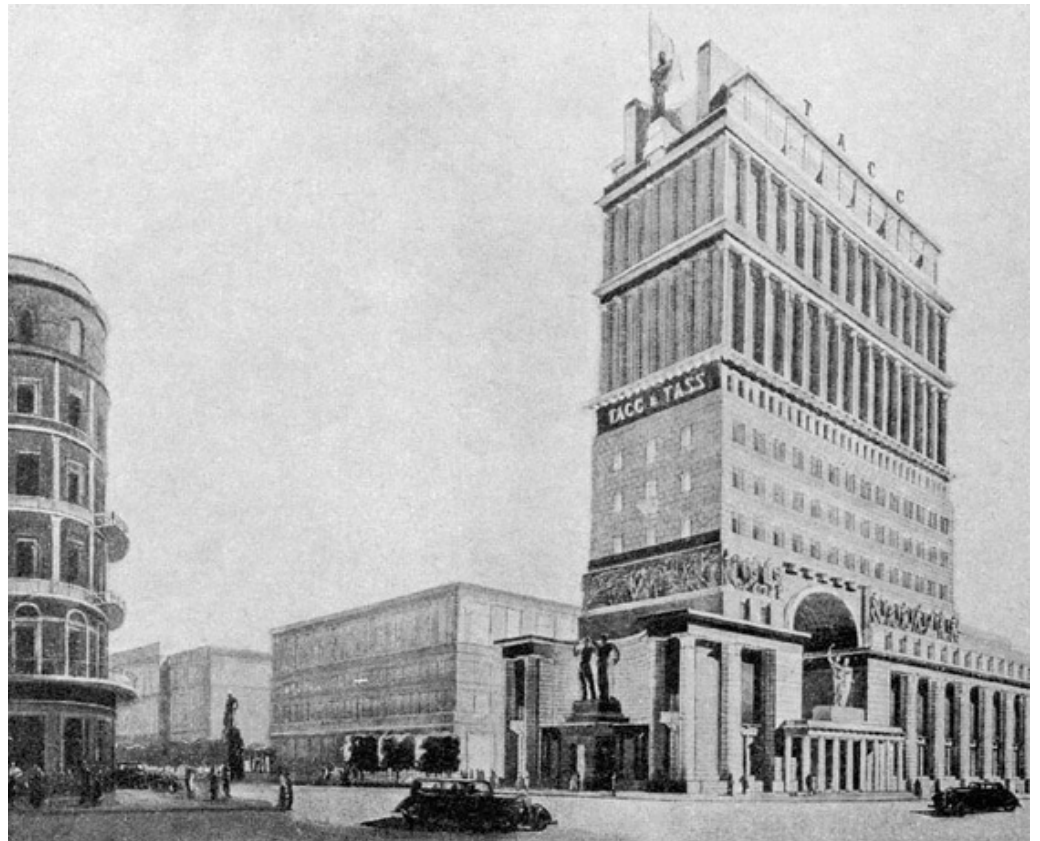
157 *Masterskaja N4, rukovoditel'...*, pp. 48-51.

158 Ivi, pp. 44-47.

159 Si fa riferimento agli scritti di Golosov: *Za monumental'nuju arhitekturu*, in "Architekturnaja gazeta", 18 gennaio 1935; *O bol'čoj arhitektury forme*, in "Architektura CCCP" n.5, 1935.

160 Un'ultimissima lettura storiografica guarda all'opera di Golosov degli anni Trenta come una versione sovietica dell'Art Deco – definizione non condivisa da chi scrive - mettendola in parallelo con alcune esperienze italiane (la stazione centrale di Milano di Ulisse Stracchini), belga (il palazzo di Beaux Arts a Brussels di Victor Horta) e americana (lo Standard Oil building di Thomas Hastings a New York). Cfr. A. Barchin, C. Lodder, *Ilja Golosov's Work of the 1930s and the Soviet Version of Art Deco*, in "Art in Translation", volume 8, issue 2, 2016, pp. 221-241.

161 *Masterskaja N4, rukovoditel'...*, pp. 12-14; N. N. Bronovickaja, *Pamjatniki architektury Moskvy. Architektura Moskvy 1933-1941 gg*, Moskva 2015, p. 266; *Architektura Moskvy 1920-1960, Pudetovitel'*, Žiraf, Moskva 2006, p. 177.



1.

1. Dom Tass 1934. Prospettiva, sezione, planimetria generale, prospetto, pianta.
in *Raboty arkhitekturnykh masterskikh za 1934 god*. Moskva 1936.

la cui prima fase di costruzione fu tra il 1935 e il 1936 – riguardante l'ala dell'edificio sul Podkolokol'nyj bul'var - mentre la seconda fu completata solo successivamente. Ad oggi è ancora possibile distinguere le due differenti parti, rivestite con materiali diversi ma della stessa cromia. Per la parte basamentale fu scelto il granito, mentre per le cornici delle aperture una pietra bianca. I piani superiori furono intonacati. Il progetto consiste in ottantacinque appartamenti - dotati di gas, riscaldamento centralizzato e sistema di ventilazione - per studenti o impiegati dell'Accademia di ingegneria militare. Furono realizzate diverse tipologie di appartamenti a seconda della grandezza e del numero di stanze – 2, 3 o 4 per un totale variabile tra i 30 e il 60 metri quadri – distribuiti su otto piani. Al piano terra Golosov progettò una mensa per 1500 persone e dei negozi, mentre nel piano interrato vi erano le cantine.

L'edificio fu realizzato su un lotto triangolare dato dall'intersezione di due importanti assi viari, tra cui si innalza il prospetto principale, leggermente più alto che lungo, il cui ingresso è segnato da un grande arco costeggiato da due alti basamenti sormontati da due statue raffiguranti un operaio e un contadino. Il grande arco conduce alla corte aperta sui cui due lati si alzano i bracci laterali dell'edificio.

Un dato comune a quasi tutti i progetti nati nella Masterskaja di Golosov è la pianificazione d'*ensemble*. È possibile osservarlo sia nei progetti di Golosov (Dom Knigi, il palazzo dei Soviet a Stalinsk, l'Hotel del turismo, le residenze per il Commissariato degli Affari Esteri e del Commercio, tra gli altri), e anche nei progetti elaborati dagli architetti della Masterskaja (Palazzo della Cultura a Archangel'sk degli architetti Kapustina, Kusakov e Rogajlov, il progetto per un l'edificio residenziale in Gor'kij ulica progettato dai primi due dei tre succitati, il progetto dei del Palazzo dei Veterani della rivoluzione di Bulgakov, ed altri). Per ognuno di questi gli architetti elaborarono un progetto di riqualificazione dell'intero isolato. Generalmente una planimetria su ampia scala definiva i volumi di massima degli altri edifici, gli interventi sul tracciato stradale o per la progettazione di nuove piazze. Stando alle dichiarazioni di Golosov la quarta *Masterskaja* lavorava per zone, quartieri, non di importanza storica o particolare pregio ar-



1.

1. Accademia militare sul Jauzskij bul'var a Mosca. Foto d'epoca, (MUAR).

1. Accademia militare sul Jauzskij bul'var a Mosca. Dettagli.

in *Raboty arhitekturnych masterskich za 1934 god.* Moskva 1936.



2.

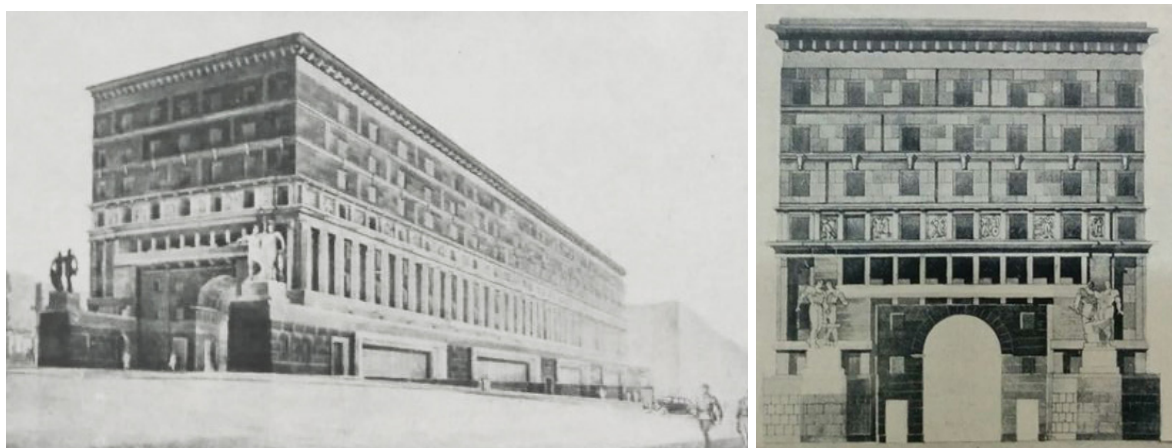


chitettonico: tale decisione era dettata dalla volontà di restituire un'architettura che fosse «in piena armonia con il nostro tempo, con la nostra nuova politica, con un nuovo sistema»¹⁶². Nei primi anni di lavoro i gruppi avevano possibilità di scelta dei siti su cui lavorare; i ranghi alti del Mossovet facevano alcune proposte che potevano essere accolte o rifiutate. La *Masterskaja* di Golosov riteneva fondamentale il contatto con l'area di progetto e con il cantiere. Presumiamo quindi di poter ipotizzare che la scelta del luogo da parte della Masterskija, quando il cliente lo permetteva, rispecchiava una più ampia volontà di intervenire su una data zona urbana, e in tal senso, il progetto elaborato era concepito come un polo o un nodo urbano attraverso cui attuare la riqualificazione e attivare nuovi processi. Con il progetto per la Dom Knigi, in Orlikov *periulok*, a Mosca, elaborato da Golosov con la collaborazione degli architetti Antonova e Žuravlev, si voleva collegare la piazza Komsomolskaya con piazza Džrzhinsky, e per tal motivo fu costruito l'edificio sulla piazza appena edificata, cui quinta scenica era l'alta torre - 114 metri per 25 piani collegati da ascensori - che si innalzava su uno dei quattro lati dell'edificio a corte rettangolare. Il complesso – telaio in cemento armato rivestito di granito, pietra bianca e marmo - fu progettato per accogliere l'associazione OGIZ che riuniva le case editrici statali, e per tal motivo il complesso architettonico – spiegano gli architetti - ha carattere monumentale e cerimoniale, e prevede opere di scultura e pittura, oltre a un museo dei libri, sale espositive e una sala conferenze per 750 posti¹⁶³.

La Dom Knigi non fu l'unica architettura progettata dalla Master-

¹⁶² in I.A.Kazus', *Sovetskaja...*, op.cit. p.361-3.

¹⁶³ Cfr. *Masterskaja N4, rukovoditel'...*, op.cit. pp. 15-21.

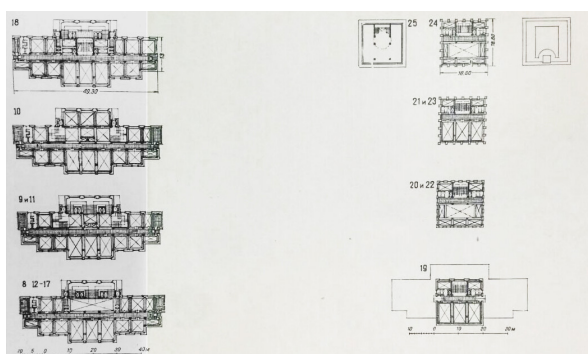
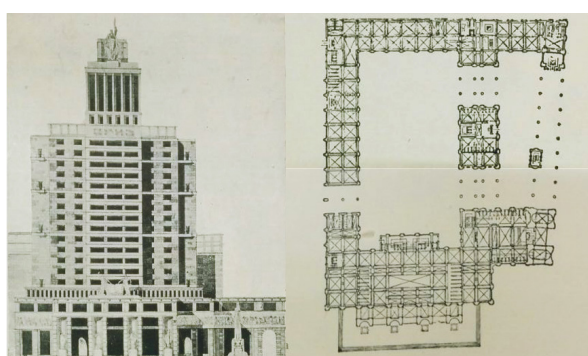
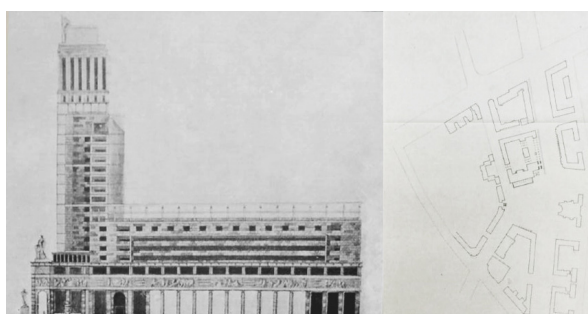


1.

skaja di Golosov per l'industria poligrafica, o più precisamente per la OGIZ. Le particolari esigenze di questo settore di produzione furono affrontate nello specifico da un ristretto gruppo di architetti nel laboratorio e i progetti elaborati furono numerosi. Oltre la Dom Knigi, che fu tra i primi oggetti di studio dell'atelier, furono elaborati altri progetti. Gli architetti si trovarono a fronteggiare il tema di un piccolo isolato, un progetto di *ensemble*, per l'industria poligrafica. Il lavoro svolto ottenne grande attenzione e un articolo della *Stroitel'noj Gazeta* del 1936¹⁶⁴, affrontando il tema del carattere dell'architettura industriale negli anni del Realismo Socialista e della qualità dei manufatti architettonici affermò che alcuni progetti interessanti in questo ambito sono stati prodotti dalla *Masterskaja* di Il'ja Golosov. I progetti presentati sono tre manufatti per la stampa tipografica, e più specificamente, come afferma il sottotitolo: Progetti per la base del libro KOGIZ (degli arch. Antonova, Žuravlevym e Chomutovym), per la tipografia Goslitizdat (arch. Il'ja Golosov e Antonova) e per la stampa musicale (arch. Antonova)». Si tratta di un'opera d'*ensemble*: i tre edifici furono progettati per un unico isolato. Il primo, non è definibile un edificio industriale poiché destinato alla distribuzione e si configura quindi a metà strada tra la produzione e la vendita. Per questa ragione – afferma l'autore dell'intervento – è progettato in uno stile che non può dirsi prettamente industriale. Il progetto si sviluppa su un lotto triangolare il cui perimetro è quasi interamente definito dalla

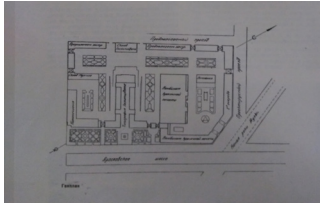
1. Accademia militare sul Jauzskij bul'var a Mosca. Prospettiva e prospetto principale. in *Raboty arhitekturnych masterskich za 1934 god.* Moskva 1936.

164 G.V. Korsunskij, *Na prabil'nom puti. Proekty knižnoj bazy Kkogiz'a, tipografii Goslitizdata notopečatni*, in "Stroitel'stvo Moskvy" n.12, 1936, pp. 3-10.



1. Dom Knigi a Mosca, arch. I. Golosov, collaboratore R. Antonova e A. Žuravlevym Vista prospettica, prospetto, planimetria generale, piante.

in *Raboty arkhitekturnykh masterskikh za 1934 god.* Moskva 1936.



Проект полиграфического комбината

Проект полиграфического комбината в Москве является одним из наиболее интересных примеров архитектуры 1930-х годов. Он был разработан И. А. Голосовым и М. А. Жузеппучем. Комбинат был построен в 1938 году и стал одним из крупнейших предприятий полиграфической промышленности в СССР. Проект предусматривал строительство здания площадью 100 тысяч квадратных метров, которое должно было вместить все производственные процессы, от подготовки бумаги до печати и доставки готовых изданий. Здание было спроектировано в виде единого целого, с четкими линиями и функциональными зонами. Оно состояло из нескольких корпусов, соединенных между собой, что позволяло организовать эффективное производство. Проект также предусматривал наличие большого внутреннего двора, который должен был служить местом для отдыха работников и размещения служебных помещений. В целом, проект полиграфического комбината является ярким примером архитектуры, сочетающей функциональность и эстетические требования того времени.

На основании требований к проектированию полиграфического комбината, разработана программа, предусматривающая строительство здания, которое должно было удовлетворить все производственные и административные потребности предприятия. Проект предусматривал строительство здания, которое должно было быть удобным для работы, экономичным в эксплуатации и соответствовать современным требованиям к качеству продукции. В соответствии с этими требованиями, архитекторы разработали проект, который предусматривал строительство здания, состоящего из нескольких корпусов, соединенных между собой, что позволяло организовать эффективное производство. Проект также предусматривал наличие большого внутреннего двора, который должен был служить местом для отдыха работников и размещения служебных помещений. В целом, проект полиграфического комбината является ярким примером архитектуры, сочетающей функциональность и эстетические требования того времени.



Вид на здание полиграфического комбината

Вид на здание полиграфического комбината. Здание имеет сложную форму, которая обусловлена требованиями к организации производственного процесса. Оно состоит из нескольких корпусов, соединенных между собой, что позволяет организовать эффективное производство. Проект также предусматривал наличие большого внутреннего двора, который должен был служить местом для отдыха работников и размещения служебных помещений. В целом, проект полиграфического комбината является ярким примером архитектуры, сочетающей функциональность и эстетические требования того времени.



Вид на здание полиграфического комбината

Pagine dalla rivista "Stroitel'stvo Moskvy" n.4, 1938.

costruzione che, in tal modo, costituisce la vista prospettica su ambo i lati dei fronti stradali. Non si tratta di un unico blocco architettonico, al contrario in questo individuiamo quattro diversi corpi atti ad accogliere funzioni differenti, collegati da loggiati ipostili che tessono uno spazio intermedio di filtro tra la strada e le corti interne. Anche in questo progetto, come in molti altri elaborati nella *Masterskaja* n.4, l'ingresso principale si pone come soluzione d'angolo all'intersezione delle due strade che costeggiano il lotto, e presenta un porticato esastilo sul quale troneggia una grande statua. Nell'articolo viene elogiata questa composizione per blocchi che conferisce un duplice aspetto al manufatto: da un lato, dal fronte stradale, appare come costituito da differenti parti (il blocco d'ingresso, il lungo e basso porticato che costeggia tutto il perimetro del lotto, la costruzione massiccia di cinque piani del corpo centrale), mentre dall'interno della corte trapezoidale si è circondati da un unico blocco imponente. I tre progetti sono in grande sintonia e definiscono un *ensemble* compatto e armonioso. Alcuni anni più tardi gli stessi progetti ottennero alcune aspre critiche per l'aspetto funzionale, e alcune scelte furono giudicate «un totale fallimento»¹⁶⁵ tra queste anche la scelta del cemento quale principale materiale di costruzione. L'autore elogiò gli aspetti formali, le forme «semplici e chiare attraverso il linguaggio della pittura e della scul-

165 A.V. Juzepčuk, *Proekt poligrafičeskogo kombinata*, in "Stroitel'stvo Moskvy" n.4, 1938, pp. 3-8. L'autore fa riferimento alla scelta di installare alcuni laboratori negli spazi ipogei, scarsamente illuminati, per l'accesso all'edificio e la dislocazione degli spogliatoi, molto lontani dai laboratori. Sono oggetto di critica, inoltre, l'assenza di luoghi di ristoro.

tura»¹⁶⁶. Un'interessante nota riguarda tuttavia l'aspetto del progetto d'*ensemble*: oltre ai manufatti architettonici furono progettate alcune nuove connessioni stradali – come il passaggio trasversale e l'ampliamento della Bol'saja Rostokinskaja; questi cambiamenti nel tessuto insediativo fecero sì che acquistasse particolare rilievo la facciata sulla Tvorzevskaja – di estrema semplicità - orientata verso il parco. L'articolo del 1938 attesta alcuni cambiamenti rispetto ai progetti presentati nell'intervento del 1936: i prospetti vennero notevolmente modificati e semplificati. Gli autori decisero di ridurre le dimensioni del grande arco d'ingresso e di rimuovere le statue e i bassorilievi posti in facciata¹⁶⁷.

Nel novembre del 1935 fu approvato un progetto cui Golosov lavorò insieme agli architetti Lev K. Djubek (1908-1985) e N. A. Ivanova. Si tratta di un intero quartiere residenziale per la fabbrica automobilistica Molotov nella città di Gor'kij – nome sovietico di Nižnij Novograd – la cui costruzione ebbe inizio nel dicembre dello stesso anno. L'area di progetto, delle dimensioni di sei ettari, era di forma rettangolare. I progettisti si occuparono del piano planovolumetrico. Al centro del quartiere erano previsti edifici alti (dai sei agli otto piani) contraddistinti dai grandi archi che segnavano l'ingresso alle corti interne. Gli edifici sul perimetro del lotto erano alti cinque piani. Il dimensionamento fu stabilito in relazione al numero di abitanti previsti per la colonia e la densità fu stabilita di 400 persone per ettaro¹⁶⁸.

Il'ja Golosov si occupò anche della progettazione del quartiere residenziale della fabbrica Elektrozavoda im. Kujbyševa¹⁶⁹ in via Ščerbakovskij. L'area su cui si inserisce l'intervento urbano è di forma quadrata. Golosov definì ogni vertice del lotto con quattro edifici di tipologia ad L, mentre al centro costituì un grande viale alberato, costeggiato da due blocchi residenziali di tipologia a C: un impianto che nella forte simmetria, nella rigida assialità, nel disegno del verde

166 A.V. Juzepčuk, *Proekt poligrafičeskogo...*, art.cit. p. 6.

167 Ivi, p. 7.

168 RGALI, f.1979, o.1, c.23b, pp. 1-25. Si veda inoltre: *Žilov kvartal avtozavoda im. Molotova v Gorkom*, in "Stroitel'stvo Moskvy" n. 20, 1936, p. 27.

169 RGALI, f.1979, o.1, c.82, pp. 21-24. Articolo di giornale firmato E.M. dal titolo *Žilov Kvartal Elektrozavoda* conservato in una cartella d'archivio con altri articoli dedicati a Golosov.

nelle due corti interne e nel grande asse che divide il lotto, ha chiari rimandi alla tradizione ottocentesca. Anche in questo intervento Golosov si avvale dell'uso della scultura e pose al centro della carreggiata dell'asse interno delle grandi statue, giudicate discutibili dall'autore dell'articolo soprattutto per l'inadeguatezza alla tipologia dell'asse (privato e residenziale). L'autore critica anche la monumentalità dei prospetti, austeri nelle forme e allo stesso tempo eccessivi per l'uso di opere scultoree, esprimendosi infine in maniera estremamente eloquente: «lo spettatore è preparato, attraverso tutti i mezzi architettonici, alla sensazione di star per vedere qualcosa di eclatante sull'asse del quartiere dove però non c'è nulla»¹⁷⁰. L'austerità e la monumentalità dei prospetti è data dall'alternarsi di piccole bucatore quadrate lungo quasi tutta la facciata e dalla scelta di rivestire la parte angolare, in concomitanza con l'accesso dell'asse centrale, con fitti colonnati che si innalzano per quattro piani a partire dal terzo. Sugli angoli del lotto, invece, i prospetti sono come svuotati attraverso l'uso di logge aperte. Gli appartamenti sono invece progettati con ogni confort e molto spaziosi: vi troviamo infatti più di un bagno, uno vicino alla cucina, l'altro collegato con la camera da letto, e accanto ai servizi vi sono le stanze per i domestici¹⁷¹.

L'attenzione a problemi reali specifici nella costruzione della città moderna non fu, almeno nei primi anni, di ostacolo a un'azione di ricerca sperimentale e di elaborazione creativa di nuovi modelli. Esplicativa a tal riguardo è la nota, datata 1940, di Il'ja Golosov sul lavoro svolto al Mossovet, dal 1933 sino al 1940¹⁷² dal titolo *Iz stenogrammy obščego sobranija kollektiva Z-j architekturno-planirovočnoj masterskoj Mossoveta – tvorčeskogo otčeta I.A. Golosova*. (dalla trascrizione dall'assemblea generale del collettivo di architettura e pianificazione del Mossovet – rapporto creativo di I.A. Golosov)¹⁷³. Qui Golosov afferma: «il rifiuto degli ordini è uno dei principi fondamentali del nostro lavoro nel la-

170 RGALI, f.1979, o.1, c.82, p. 22.

171 Ibidem, pp. 22-3.

172 Nello scritto Golosov fa riferimento a «durante tutti i 7 anni dell'esistenza del laboratorio», alludendo a questa ultima fase di lavoro, al primo gruppo costituito sotto la sua direzione nel 1933, anno in cui vennero istituite le Masterskaje.

173 RGALI, f.1979, o.1, c. 35, p.1-20. Precedentemente pubblicato in I.A.Kazus', *Sovetskaja ... op.cit.*, p.361-3.

boratorio, durante tutti gli anni di esistenza del workshop»¹⁷⁴ e che in tal senso la creatività dei progettisti del Mossovet era messa alla prova dalla necessità di distruggere quel lessico architettonico cui erano da sempre educati.

Il primo periodo fu intenso ma la crescita delle *Masterskoe* non portò ai risultati attesi:

«abbiamo iniziato il lavoro con grande entusiasmo e con ottimi risultati. Poi i collettivi sono cresciuti. In particolare, il collettivo del laboratorio che gestisco, crebbe fino alle dimensioni che non mi permettevano più di impegnarmi in modo creativo, altro lavoro mi distraeva dalle questioni creative, altri lavori che non avevano nulla a che fare con la creatività... È abbastanza comprensibile che una squadra così numerosa non possa in alcun modo dare risultati in questioni creative come un piccolo collettivo»¹⁷⁵

Con il passare degli anni, il laboratorio divenne più grande, accorpato a quello di Ivan Fomin, morto nel 1936 e, stando alle parole di Golosov, divenne sempre più difficile gestire l'aspetto sperimentale:

«In realtà non avevamo tempo per fare lavori creativi. Siamo diventati gradualmente più grandi (...) e quella linea creativa che ci contraddistingueva inizialmente si è trasformata gradualmente, per il nostro comune rammarico, non è stata sempre supportata dai nostri organi direttivi»¹⁷⁶.

Con grande probabilità l'intervento di Golosov del 1940 di cui sopra fu influenzato dalle accuse avanzategli da Sorkin e pubblicate nello *Stroitel'noj gaziety* nell'articolo dal titolo *Tam, gde net tvorceskoj atmosfery* (Lì, dove non c'è atmosfera creativa)¹⁷⁷. Sorkin accusò il responsabile della Masterskaja n.3 di non guidare nella crescita creativa il suo Atelier, mettendo in discussione la metodologia adottata da Golosov. Nella sua *Masterskija*, sostenne Sorkin, i momenti di discussione e critica dei progetti sono assenti. L'articolo si apre con una dura e duplice nota: sotto la principale accusa alla creatività si cela un amaro riferi-

174 Ibidem.

175 Ibidem.

176 Ibidem.

177 RGALI, f.1979, op.1, c. 34, p.1.

mento allo stato di sottomissione cui la classe sottostava:

«Perché sono così tanto insoddisfatti del loro lavoro nel terzo laboratorio architettonico, guidato dal professore I.A. Golosov? Perché non ci sono abbastanza orizzonti per gli architetti per mostrare le loro capacità creative. Certamente qui nessuno si puoi lamentare, come non si lamentano neanche gli architetti di altri laboratori del consiglio di Mosca»¹⁷⁸

Sorkin individua la maggiore e più evidente causa del problema nella mancanza di confronto e discussione pubblica dei progetti, all'interno del laboratorio: non vi può essere crescita creativa se non attraverso il confronto, argomenta l'autore. Per avvalorare la sua tesi Sorkin mette a confronto i lavori elaborati nella terza Masterskaja sotto la guida di Ivan Fomin con alcuni elaborati invece dal terzo atelier guidato da Golosov. Il primo è un progetto della primavera 1939 – sotto la guida di Golosov - l'altro invece, nato nella Masterskaja di Fomin, è la ben nota Stazione metropolitana Majakovskaja, frutto di collaborazione e discussione dei membri dell'atelier col progettista, l'architetto Duškin:

«Nella primavera di quest'anno, si è svolta l'inaugurazione del progetto della casa dell'industria alimentare¹⁷⁹, in via Mešanskaja. Il progetto è stato molto dibattuto: è stato aspramente criticato per non avere chiare idee architettoniche, per il fatto che non aderisce alle maggiori linee di costruzione della capitale. Il professore Golosov non voleva pensare a nessuna obiezione e ha dato un voto alto al progetto. Da allora hanno fermato qualsiasi dibattito creativo. (...) Nello studio dell'accademico Fomin c'era aria di un diverso stile di lavoro. Lì è davvero stata creata un'atmosfera creativa. (...) Il ricordo speciale di aver progettato la maestosa costruzione della stazione Majakovskaja. I collaboratori hanno aiutato l'autore - l'arch. Duškin - alla ricerca di nuove linee, che caratterizzano l'opera rivoluzionaria del grande poeta della nostra modernità»¹⁸⁰.

178 S.Sorkin, *Tam, gde net tvorceskoj atmosfery*, in *Stroitel'noj gaziety*, RGALI, f.1979, op.1, c. 34, p.1.

179 Nel testo è usata la parola *Narkompiščepoma*.

180 S. Sorkin, *Tam, gde net tvorceskoj atmosfery*, in *Stroitel'noj gaziety*, RGALI, f.1979, op.1, c. 34, p.1.

I membri della *Masterskaja* n.3 scrissero, in risposta, una lettera collettiva dal titolo esplicito: *Tam, gde est' tvorčeskaja atmosfera* (lì, dove c'è atmosfera creativa)¹⁸¹. Rifiutando le forti critiche, sostenendo la presenza di atmosfera creativa e positiva elogiarono Golosov come uno dei grandi maestri dell'architettura sovietica. Il collettivo accusò Sorokin di aver scelto esempi non giusti, e di non considerare la difficoltà di gestire, durante gli ultimi anni di lavoro, non solo la sua *Masterskaja* ma anche quella, formata da altri 20 membri, precedentemente sotto la direzione di Ivan Fomin. Tuttavia le ultime righe di questa lettera collettiva ammettono la scarsa presenza di dibattito e confronto e propongono di includere una fase di discussione del progetto, per ogni singolo lavoro elaborato dai membri del laboratorio, quale fase costruttiva e di crescita per i singoli membri e per l'intero laboratorio. Non era tuttavia la prima critica presentata a Golosov. Tra la fine del 1934 e l'inizio del 1935 Ščuko (1878-1939) e Golosov discussero circa il progetto per la scuola Profintern a cui stava lavorando Golosov insieme ad altri collaboratori. Ščuko scrisse a Golosov per sollecitare "l'immediata presentazione" di tutto il materiale elaborato al fine di non interrompere i lavori. Golosov in risposta, giudicò "diffamatorie" le informazioni trasmesse in quanto «non solo il lavoro non è interrotto, bensì vi dedico tutto il mio tempo»¹⁸² e successivamente fece presente la difficoltà di lavorare nelle "attuali condizioni"¹⁸³.

Nel 1937 si riunì una commissione del Mossovet per indagare sulla sua *Masterskaja* e sulle accuse che Golosov aveva ricevuto. Dal documento risolutivo della commissione¹⁸⁴ apprendiamo che alcuni membri del laboratorio avevano lamentato un comportamento non imparziale da parte del capogruppo, del predominio dello stesso rispetto alle attività progettuali che spesso prendeva a suo carico e non ripartiva in egual maniera con gli altri architetti-autori, ed ancora per un atteggiamento di continua supervisione delle opere degli altri architetti, la continua intromissione nei lavori del suo ex vice, l'arch. Džus. Golosov fu inoltre accusato di aver rifiutato alcuni incarichi, per ragioni

181 RGALI, f.1979, op.1, c. 34, p.2-4.

182 RGALI, f.1979, o.1, c.82, p. 2.

183 RGALI, f.1979, o.1, c.82, p. 3.

184 RGALI, f.1979, o.1, c.27, pp. 1-3.

differenti – da motivi di salute¹⁸⁵ alla non adesione alle direttive proposte dal cliente per la realizzazione di un padiglione per una mostra agricola in stile neo-russo - e la commissione si espresse a tal proposito con le seguenti parole: «Questo atteggiamento ha portato a ignorare il lavoro nazionale di un certo livello; la commissione lo sottolinea come un errore grave»¹⁸⁶. Dal documento evinciamo inoltre che Golosov era stato accusato di avere un fatturato troppo alto e di non aver equamente ripartito i compensi di alcuni progetti con gli altri membri della *Masterskija*. Dalla verifica della commissione fu appurato che il salario medio del 1937 ricevuto da Il'ja Golosov era di 8000 rubli nei quali erano compresi 1500 rubli per il ruolo di capogruppo. La commissione invitò infine Golosov a riflettere in modo costruttivo sulla situazione emersa.

Tuttavia le critiche continuarono, e il clima del laboratorio divenne sempre più teso. Una corrispondenza tra Golosov e Čečulin (1901-1981), allora capo del dipartimento di progettazione di Mosca, avvenuta tra giugno e settembre 1940, registra forti attriti e un generale scontento. Čečulin arrivò ad affermare che:

«a giudicare dagli ultimi lavori eseguiti dal tuo atelier si può concludere che il tuo umore influenza la qualità dei progetti sviluppati nel laboratorio.

Nel tentativo di creare le condizioni di lavoro migliori per l'intero team di autori, ad esempio, e dei responsabili del laboratorio, ti chiedo di dare informazioni sul lavoro e di proporre ciò che ritieni necessario per svolgere le attività ed eliminare le carenze del tuo laboratorio (...) per tal motivo le proposte dovrebbero essere specifiche»¹⁸⁷.

In seguito Golosov chiederà di essere sollevato dalla responsabilità formale delle opere e dei progetti della *Masterskija* n.3¹⁸⁸.

Nel 1939 Golosov lavorò per la preparazione di una mostra da portare oltre oceano, esattamente a New York. È datata 22 febbraio la lettera in cui il responsabile sovietico della mostra internazionale chiese

185 Golosov interruppe e poi abbandonò i lavori sull'argine di *Novo-Spaskoe*, che seguiva insieme all'architetto Mordvinov, con certificato medico del prof. Fromgold. RGALI, f.1979, o.1, c.27, p.2.

186 Ivi, p.2.

187 RGALI, f.1979, o.1, c.36, p.1. Lettera datata 22 giugno 1940.

188 RGALI, f.1979, o.1, c.36, p.4. Lettera datata 17 luglio 1940.

a Golosov di scrivere un piccolo saggio sul tema “Costruire città in CCCP”. È molto probabile che da questa richiesta sia nato il volume *Soviet City New and Renewed*¹⁸⁹ di cui abbiamo trattato nel primo paragrafo del capitolo.

Come anticipato, nel 1941, nel pieno della seconda guerra mondiale, Golosov interruppe il suo lavoro all'interno della *Masterkaja*. Tra il 1941, e il 1945, anno della sua morte, elaborò pochi progetti, rimasti perlopiù su carta, soprattutto monumenti commemorativi e mausolei. Tra questi ricordiamo il Monumento ai sei eroi che riprende le forme classiche e si presenta come un portico dorico esastilo, il Monumento ai caduti della grande guerra patriottica (1941-1945) e il grande Museo-monumento alla memoria (1941). Nell'ultima autobiografia conservata, datata 1942, Il'ja Golosov attesta che in tale data alcuni suoi progetti erano in corso di costruzione: il Palazzo del Commissariato della Difesa a Mosca, via Frunzi, l'ospedale presso la fabbrica automobilistica Molotov a Gor'kij, lo stadio da 25 mila posti a Gor'kij e il ristorante-mensa nello stesso luogo. Erano inoltre iniziati i lavori di costruzione della seconda parte dell'accademia Militare a Mosca.

Nel 1943, sulle pagine di *Architektura SSSR*, Il'ja Golosov pubblicò un articolo dal titolo *Planirovka pocelka “Krasnaja Poljana”*¹⁹⁰ (Pianificazione del villaggio Krasnaja Poljana) attraverso cui delinea le linee di intervento¹⁹¹ proposte da un gruppo di architetti dell'*Akademija Architektura* per far rinascere la cittadina e l'intera regione, completamente distrutta dalle truppe tedesche durante la guerra. È probabile che Golosov, in quanto membro corrispondente dal 1940, abbia supervisionato il progetto in corso d'opera. Sappiamo inoltre che nel novembre del 1942 l'*Akademija Architektura* aveva chiesto a Golosov

189 I. Golosov, *Soviet City New and Renewed*, Foreign languages Publishing House, Moskva 1939.

190 I. Golosov, *Planirovka pocelka “Krasnaja Poljana”*, in “*Architektura SSSR*” n.2, 1943, pp. 5-7.

191 In seguito all'occupazione tedesca Krasnaja Poljana e molti altri villaggi del circondario furono rasi al suolo. La seconda variante del progetto – presentata da Golosov in questo articolo – definisce le nuove connessioni tra i villaggi e le fattorie collettive (Kolchoz) dei vari insediamenti, le strutture industriali, e le zone residenziali definite sulla base della rete infrastrutturale già esistente da implementare. Cfr. I. Golosov, *Planirovka pocelka “Krasnaja Poljana”*, in “*Architektura SSSR*” n.2, 1943, pp. 5-7.

248 Il'ja Golosov (1883-1945). Un architetto sovietico tra avanguardie e Realismo Socialista
di prendere parte ad un progetto di ricerca¹⁹².

192 RGALI, f. 1979, o.1, c.26, p. 3.

PARTE 2. Apparati

Traduzioni di alcuni scritti di Il'ja Golosov:

- Pianificazione urbanistica del villaggio “Krasnaja Poliana”

di Il'ja Golosov

in “Architektura SSSR”, 1943, n.2, pp. 5-7.

Il villaggio Krasnaja Poliana si trova nei pressi del cotonificio, ancor prima della Seconda Guerra mondiale ha dato il nome all'omonima provincia della regione di Mosca.

Nel periodo precedente alla guerra lo sviluppo del villaggio industriale Krasnaja Poliana è stato spontaneo, con costruzioni che non seguivano un progetto urbano (conseguenza anche degli ampi spazi disponibili) e che, anche con il successivo sviluppo, non ha avuto un unico criterio di progettazione.

Le tipiche costruzioni del villaggio sono rappresentate da case di legno composte da un unico piano. Successivamente, in prossimità dei capannoni del cotonificio, sono state costruite file di case di mattoni a due e quattro piani, e altri edifici di mattoni che dovevano ospitare attività quali la scuola tessile, l'asilo, il bar e altre.

La rete idrica forniva acqua, non solo alle strutture annesse al cotonificio ma anche alle case private; in altre zone abitate era, invece, in uso un sistema idrico alternativo, quello dei pozzi verticali.

Durante la guerra il villaggio fu occupato dalle truppe tedesche e molte strutture, soprattutto quelle in legno, furono date alle fiamme e distrutte; delle case di mattoni rimasero solamente i pilastri e parte delle mura. A causa di questa distruzione e anche alla lontananza del villaggio dalla stazione ferroviaria di Lobnja, le autorità locali (provinciali) e regionali decisero di ricostruire il villaggio in prossimità delle stazioni ferroviarie di Dolgoprudnaja e Savelovskaja.

Durante l'occupazione le forze armate tedesche, retrocedendo, incendiarono e distrussero gli altri villaggi confinanti con Krasnaja Poliana e molte fattorie collettive (kolchoz). La grande rete di fattorie collettive fu molto ridotta, e delle 250 strutture del kolchoz di Ozerezkoje ne rimasero solo 8.

Dei villaggi rimanevano solo pilastri, parti di mura, resti di fondamenta e camini. Furono completamente bruciati villaggi come Agafonika, Gorki, Kijevskoje, Katiushki e i villaggi dei kolchoz Puchki, Ribaki, Nesteriha e Kiovo.

Dopo alcuni studi è risultato necessario procedere alla ricostruzione non solo del villaggio di Krasnaja Poliana, ma anche della sua intera provincia, dando un senso allo sviluppo dell'intera struttura urbanistica.

All'interno del progetto di urbanizzazione di Krasnaja Poliana dovevano essere incluse, oltre alle fattorie collettive, tutte le strutture industriali e anche una zona dedicata alle case vacanze (dacha); il territorio avrebbe dovuto estendersi tra Ozerezkoje (a nord-est), continuando sulla strada statale in direzione Mosca- Rogachevo, fino alle stazioni ferroviarie di Chlebnikovo e Savelovskaja (a sud-est) nei pressi del canale Mosca- Volga.

Le zone dell'urbanizzazione comprese tra la stazione ferroviaria di Lobnja e quella di Chlebnikovo, nella parte che costeggia il binario ferroviario da entrambi i lati, doveva essere destinata alle costruzioni residenziali.

Secondo le indicazioni delle autorità locali, anche le fattorie collettive dovevano essere ricostruite aggregando quelle che avevano subito i maggiori danni con quelle che non erano troppo distrutte, in modo da rendere i kolchoz più grandi, integrando anche intere abitazioni e cortili.

La pianificazione urbanistica del villaggio ha rappresentato un momento molto importante che ha posto le fondamenta per la progettazione di altri villaggi e fattorie collettive, in un'ottica di una pianificazione nodale di tutta l'area provinciale di Krasnaja Poliana.

Il progetto della pianificazione nodale ha come base le costruzioni già esistenti e la rete infrastrutturale dell'intera area provinciale, e si prefigge l'obiettivo di rendere ancora più efficiente il collegamento tra di loro e con la stazione ferroviaria di Lobnja fino ad arrivare al villaggio di Krasnaja Poliana.

Inoltre, la zona da sviluppare ha il vantaggio di essere immersa in un contesto naturale molto bello che si presta perfettamente al nuovo progetto urbanistico di Krasnaja Poliana, ma non solo, anche a quelli dei villaggi di Ribaki, Ozereškoje e altri. L'intero territorio è circondato da grandi pianure che possono essere sfruttate per la costruzione di nuovi edifici.

La parte che si presta di più alla costruzione è una località che comprende 3 laghi: Dolgoje, Krugloje e Nerskoje (molto vicino al kolchoz di Ozereškoje). Su questo territorio si progetta la creazione della più grande fattoria collettiva che andrà a unificare i kolchoz di Ribaki e Ozereškoje. Nella stessa area saranno costruite le case per le vacanze.

Uno degli aspetti principali di questa progettazione nodale è l'organizzazione di un progetto esclusivo, assolutamente innovativo, che collegherà il villaggio industriale di Krasnaja Poliana alla stazione ferroviaria di Lobnja e al centro provinciale amministrativo che è stato già, a sua volta, collegato alla stazione.

Da una conversazione con il direttore del cotonificio, è emerso che la fabbrica sarà ripristinata e ingrandita per includere nuove strutture e per lo sviluppo di nuovi progetti di produzione. Si prevede di aumentare la forza lavoro fino a raggiungere le 5000 unità. Questa implementazione determinerà lo sviluppo di un villaggio che dovrà ospitare 15-20 mila persone. Il progetto di urbanizzazione del villaggio di Krasnaja Poliana si svilupperà verso tutte le direzioni, seguirà il corso dei binari ferroviari, costeggiandoli fino a che saranno comprese le stazioni tra Lobnja e villaggio Krasnaja Poliana; a loro volta, le stazioni saranno collegate con tutti gli altri villaggi e agglomerati residenziali dei dintorni.

Sulla base delle indicazioni delle autorità locali e una volta esaminata l'intera provincia di Krasnaja Poliana, un collettivo dell'accademia dell'architettura dell'Unione Sovietica, ha realizzato una bozza di progetto della pianificazione urbanistica del villaggio di Krasnaja Poliana e l'organizzazione dell'intera area provinciale compresa tra le stazioni ferroviarie di Lobnja e Chlebnikovo.

Sulla base dello spostamento della sede centrale amministrativa del capoluogo provinciale fino alla stazione ferroviaria di Lobnja, sono state predisposte due versioni del progetto.

La prima versione (che abbiamo esaminato in precedenza), prevede lo sviluppo del centro provinciale amministrativo in collegamento con la stazione di Lobnja e il villaggio di Krasnaja Poliana; il tratto comprende un lungo viale alberato che può essere sfruttato come area pedonale e stradale. Per quanto riguarda il trasporto pesante si ricorrerà alla rete ferroviaria che è costituita da una singola coppia dei binari che si congiungono alla tratta Mosca - Rogachevo.

Nella seconda versione (figura 1), il trasporto sia leggero che pesante, avverrà esclusivamente tramite il ramo ferroviario già esistente e una strada sterrata, poiché il centro amministrativo provinciale sarà già collocato in prossimità dell'ingresso principale della fabbrica che si collega alla strada statale Mosca-Rogachevo.

Ciascuna delle due versioni ha sia aspetti positivi che negativi. Sulla base dello studio dei pro e dei contro di ciascun progetto, di concerto con le autorità locali si è giunti a prendere la decisione più adatta; alla fine delle approfondite analisi e valutazioni la soluzione che è risultata migliore a soddisfare le esigenze è stata la versione che aveva previsto di collegare il principale centro amministrativo provinciale che comprende il villaggio di Krasnaja Poliana e la stazione ferroviaria di Lobnja.

Dopo aver elaborato il progetto del villaggio di Krasnaja Poliana in modo da assicurare la migliore soddisfazione ed efficienza, collegando villaggi e fattorie collettive alla stazione ferroviaria di Lobnja, si è assistito alla formazione di una serie di principi e ad un "balletto architettonico" in particolare nella prima versione del progetto per lo sviluppo del centro amministrativo provinciale.

Dal punto di vista architettonico è da notare che l'intero territorio provinciale da urbanizzare non ha mai avuto e non ha ancora alcuna costruzione architettonica di valore storico o moderno.

L'elaborazione dettagliata di progetti che riguardano il popolamento di altri centri abitativi, come ad esempio il nuovo villaggio annesso alla stazione ferroviaria di Lobnja o un altro villaggio che comprende al suo interno il cementificio o le altre fattorie collettive, non faranno parte del progetto principale del collettivo e per questo motivo la loro pianificazione sarà descritta all'interno del progetto solo come bozza.

- **Il compito del laboratorio “Nuova-Accademia” e del suo programma**

Documento inedito. RGALI F.1979, o.1, c.68, pp. 6-11.

La conoscenza originaria dell'Architettura sta nella realizzazione di una chiara comprensione della sua vita e essenza. Il pensiero artistico vivo è una pietra angolare della composizione architettonica, per questo lo sviluppo del pensiero creativo, potente e libero, è la base e il compito principale nella formazione di un architetto.

Un epigonismo inconscio del passato paralizza le forze creative dell'individuo, dando vita ad opere che non posseggono proprietà artistiche. Per questo ogni artista in generale e l'architetto in particolare deve conoscere, su basi scientifiche, l'origine delle forme artistiche e il loro valore nel tempo.

Il vero artista dell'epoca è soltanto chi si rende conto di cosa fa nell'epoca in cui esiste come elemento del movimento razionale di origine sociale.

Insieme alla necessità di coltivare un sano principio creativo, è arrivato il momento di porsi un problema: la rinascita dell'architettura in modo da sollevarla alla propria altezza secondo la propria natura. Questo compito ne genera inevitabilmente un altro - senza decidere che è impossibile pensare all'attuazione del primo: è necessario stabilire un'educazione artistico-architettonica nel piano della sua fruibilità rispetto alla necessità dell'assimilazione iniziale di una serie di discipline scientifico-artistiche che possono contribuire a identificare un principio creativo sano nell'individuo.

Aspirando ad arrivare il più vicino possibile alla soluzione dei compiti che ho stabilito, la formazione architettonica scientifico-artistica è in primo luogo l'emancipazione del pensiero e lo sviluppo del principio creativo razionale dell'individuo dai primi passi della sua attività nell'arte. Questo è il compito generale del laboratorio.

Il sistema educativo, pensiero vivente morto, ha sviluppato uno sguardo unilaterale, una iservatezza nella sfera di un fenomeno storico nell'architettura, dannosa per l'arte anche perché non può essere considerata soddisfacente.

È evidente che per la soluzione di un tale compito si deve più o meno fissare chiaramente quel sistema, quel metodo di insegnamento dell'architettura che si avvicina di più alla giusta soluzione di questo compito.

Il nostro mostruoso accademismo, inclusi tutti i lati negativi della vita dell'uomo comune, ha creato un muro impenetrabile per l'impeto creativo vivente. Piccoli calcoli, la possibilità di nascondere la vacuità del proprio contenuto spirituale, la semplice

acquisizione della possibilità di un discorso buono nella vita con effetti da poco e molto altro dà ancora vita alla nostra vecchia accademia.

Come primo e assoluto fattore di valore della composizione architettonica bisogna riconoscere la presenza del pensiero architettonico che crea il giusto punto di partenza nel campo della manifestazione della costruzione primitiva data, poiché ciò è il principio di tutti i principi nella creatività artistica dell'architettura.

Per comprendere dal lato della composizione artistica il gruppo di costruzioni, combinate in un unico organismo, capire la sostanza dei suoi elementi, è necessario un criterio da cui il pensiero inizierebbe il suo progressivo movimento produttivo.

Innanzitutto bisogna imparare ad abbracciare facilmente il pensiero artistico con l'idea generale di una struttura nella costruzione della sua massa, dal momento che ogni struttura viene inizialmente percepita proprio da questo lato.

Rendersi chiaramente conto nel processo di creazione artistica dell'edificio significa avere nel proprio pensiero un punto di partenza determinato, basato sulla necessità per questa presenza di massa e forma nell'architettura e la loro vita reciproca.

L'artista che ragiona, di gran lunga più alto di colui che non ragiona, e primo, stando in un elevato livello culturale del proprio tempo non può ammettere anacronismi nelle proprie opere.

Il primo e più importante compito del laboratorio NUOVA-ACCADEMIA dato è lo studio dell'architettura nei suoi punti generali, al di là di ogni dipendenza da questo o da quello stile.

Secondo, tra i compiti concomitanti compare lo studio dell'architettura classica dal punto di vista della misura del suo valore in relazione alle masse costruite, la loro condizione, l'opportunità della forma, per tutte le epoche e tutti i popoli.

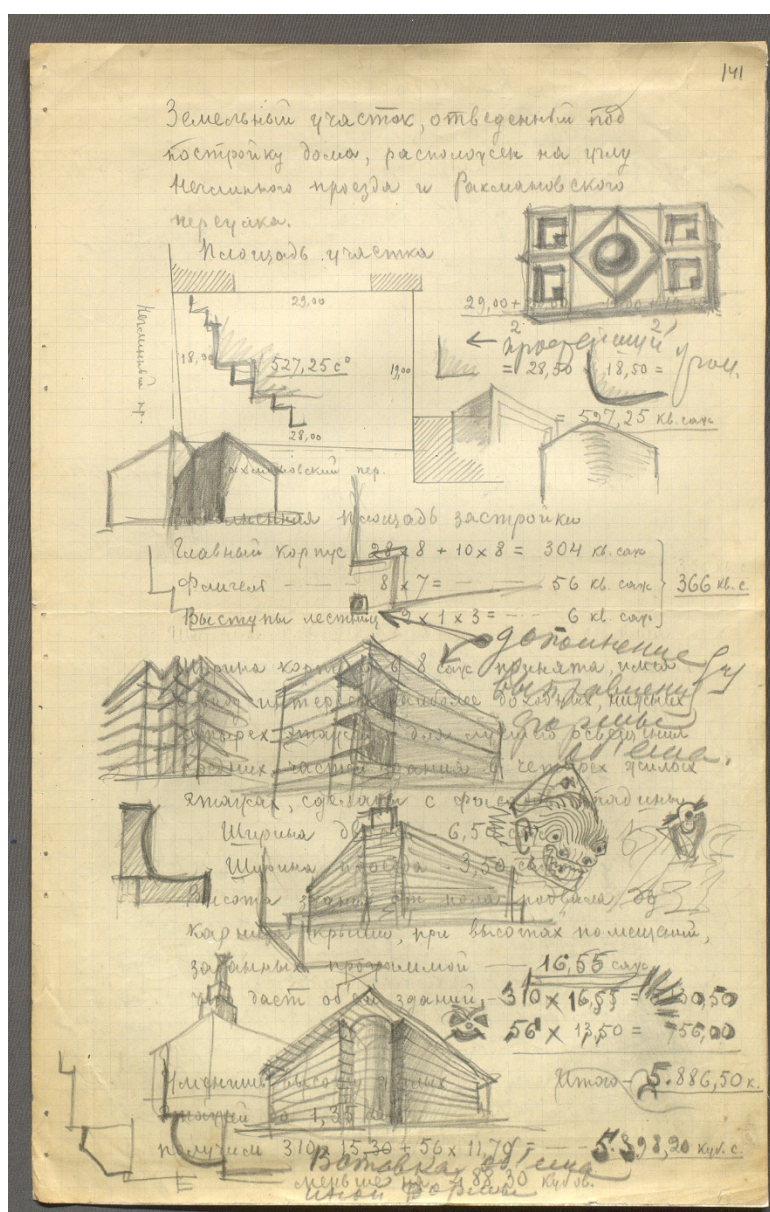
Schema del PROGRAMMA del laboratorio

1 corso	
Costruzione architettonica -	La massa architettonica e i suoi aspetti peculiari. Il rapporto delle masse /proporzione/. L'ampiezza delle masse. 3 lavori grafici.
Teoria -	Studio dell'architettura antico-classica nella sfera di costruzione delle masse architettoniche. 3 lavori letterari con disegni esplicativi /dissertazione/.
Progettazione -	3 progetti di strutture tridimensionali nel campo della costruzione architettonica passata; relazione.
Bibliografia spec. -	Conoscenza di libri di architettura classica.
Clausola -	4 lavori grafici di un giorno / 3 lavori sulla costruzione e 3 progetti/
2 corso	
Costruzione architettonica -	Contenuto architettonico delle masse. Forma architettonica. Elaborazione delle masse. 3 lavori grafici.
Teoria -	Studio dell'architettura classica nel campo della costruzione delle masse e delle forme. 2 lavori.
Progettazione -	3 progetti di strutture tridimensionali scelti al limite dei tre corsi di costruzione.
Costruzione -	La dipendenza delle forme artistiche dalla costruzione / 3 progetti grafici /
Bibliografia spec. -	Conoscenza della letteratura specialistica dell'epoca rinascimentale.
Clausola -	3 lavori grafici di un giorno / 1 struttura, 1 progettazione, una costruzione /.
3 corso	
Costruzione architettonica -	Costruzione di organismi architettonici. Andamento delle masse. / 4 lavori grafici /.
Progettazione -	3 progetti di gruppi di costruzione non troppo grandi. 1 progetto costruttivo-artistico.
Esperimento -	Tema libero – i segni della costruzione architettonica. I segni dell'architettura classica / 2 lavori /.
Critica artistica -	1 saggio con illustrazione grafica.
Bibliografia spec. -	Conoscenza della letteratura specialistica più recente. Colloquio generale.
4 corso	
Progettazione -	5 lavori di progettazione / cittadino, architettonico, monumentale, architettonico, fabbrica /.
5 corso	
Progetto di un compito architettonico / stesura del programma /.	
Progetto di laurea.	

- Documenti

Di seguito alleghiamo le scansioni di alcuni appunti manoscritti di Il'ja Golosov, il cui testo risulta inaccessibile per l'astruosa calligrafia. Tuttavia i documenti riportati risultano interessanti anche nella sola lettura grafica: ritraggono il momento intimo di riflessione del moscovita e risultano in parte intellegibili grazie agli schizzi che accompagnano e illustrano gli appunti.

Il materiale non è datato. È possibile tuttavia individuare i periodi cui appartengono negli anni del costruttivismo – il primo – e del Realismo Socialista - tutti i successivi.



много впрямую ^{рис. 15} ⁷⁷ ^{концы} ^{крутые}
 суженой ^{3/4} ^{барьерной} ^{структуры}
 том ^{размещенной} ^{на} ^{оборудован}
 в ^{разреш} ^{генер} ^{здания} ^{не} ^{идеально}
 всем ^{остальным} ^{концам} ^{руки} ^{сво.} ^{рис. 16}

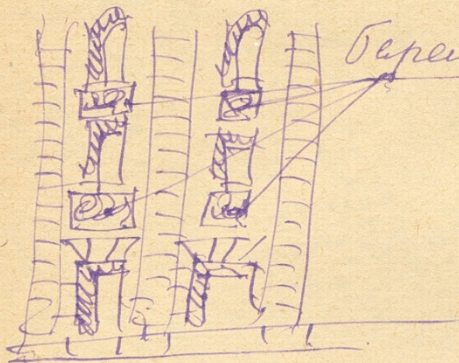


Рис. 16



Рис. 15

Барьер, ^{не} ^{имеет} ^{формы} ^{он}
^{устроен} ^в ^{виде} ^{арки} ^и ^{орна-}
^{мент} ^{не} ^{может} ^{быть} ^{размещен}
^{на} ^{не} ^{разрешен} ^{на} ^{не} ^{не}
^{на} ^{на} ^{на} ^{на} ^{на} ^{на}

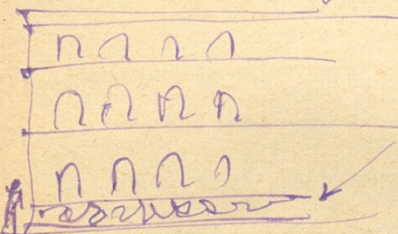


рис 17

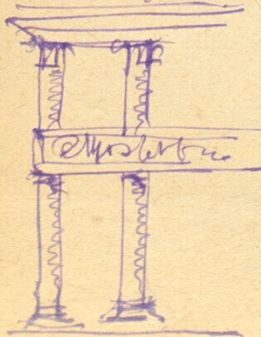


рис. 18

Барьер не ^{должен}
^{пересекать} ^{концы} ^{руки}
^{на} ^{на} ^{на} ^{на} ^{на} ^{на}
^{на} ^{на} ^{на} ^{на} ^{на} ^{на}

рис. 18

4/ ^{Рисунок} ^{размещенный}
^{на} ^{на} ^{на} ^{на} ^{на} ^{на}
^{на} ^{на} ^{на} ^{на} ^{на} ^{на}
^{на} ^{на} ^{на} ^{на} ^{на} ^{на}
^{на} ^{на} ^{на} ^{на} ^{на} ^{на}
^{на} ^{на} ^{на} ^{на} ^{на} ^{на}
^{на} ^{на} ^{на} ^{на} ^{на} ^{на}

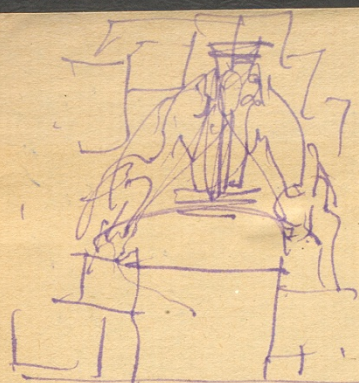


Рис. № 12

Вместе с тем представляется
 интересным отметить, что
 эта форма, представляющая
 собой нечто среднее между
 архитектурой и скульптурой,
 является одним из признаков
 древней культуры. Рис. № 13

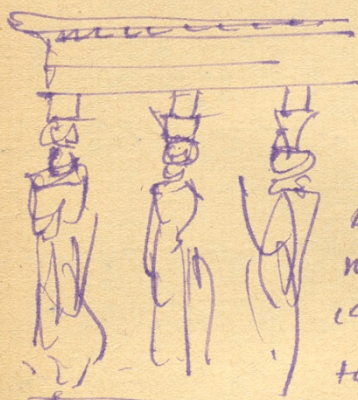


Рис. 13

Важнейшим из признаков
 древней культуры является
 наличие письменности и
 искусства. В древности
 человек не только создавал
 предметы искусства, но и
 создавал произведения
 искусства. В древности
 человек не только создавал
 предметы искусства, но и
 создавал произведения
 искусства. В древности
 человек не только создавал
 предметы искусства, но и
 создавал произведения
 искусства.

рис. 19



наши характеры несут в себе
эти свои элементы.
Но не вогнавшись массы
в характере скульптуры
размещенной между колонн
или. И вот, так же как
в предыдущем случае,
ширине каждой группы не
раньше вневидимой границы
каменная / рис. 20 /



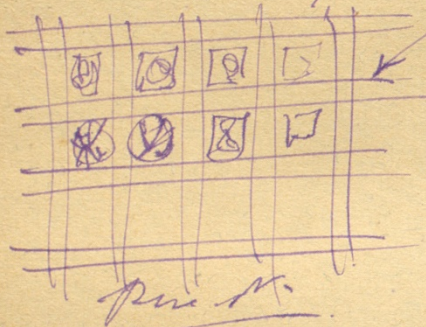
На рис. 21 показана композиция
применения в массе колонн
между собой. Ид. соотношений между
скульптурой, находящейся на колоннах
или пилонах, впрочем, как и в
пропорциональности.

рис. 21

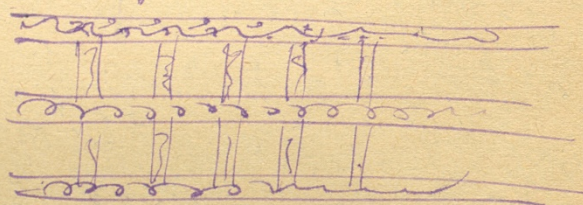
театр	капители	материал
дизайн	традиция	в лавинах

Красивое архитектурное решение
в виде отливки скульптуры
орнаментов, как, например, в
арх. сооружении и в том же
буде везином в лавинах поверхности

отъ, сачнаваа, с пррме кесотина
 а организаци, при реи, на правна,
 сргунгори запандоу, таминее
 катонгубулаа реи кесотина
 перекради / рм. IV. — / и реи кон-

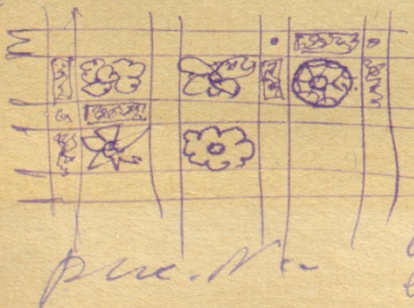


сргунгубулаа реи
 и при максим про-
 монгубулаа реи
 / рм. IV. — /



Запаннаеи
 сргунгубулаа

сргунгубулаа реи кесотина
 и правнагои организаци, пак
 не сргунгубулаа, то при кесотина
 сргунгубулаа, запаннаеи — впергубулаа
 катонгубулаа организаци
 сргунгубулаа в сргунгубулаа и
 катонгубулаа / рм. IV. — / сргунгубулаа
 катонгубулаа в сргунгубулаа
 катонгубулаа сргунгубулаа
 сргунгубулаа сргунгубулаа
 сргунгубулаа сргунгубулаа



сргунгубулаа
 сргунгубулаа
 сргунгубулаа
 сргунгубулаа
 сргунгубулаа
 сргунгубулаа
 сргунгубулаа
 сргунгубулаа
 сргунгубулаа
 сргунгубулаа

La ricezione dell'architettura sovietica nelle pagine delle riviste italiane negli anni Venti e Trenta

Dalla disamina delle maggiori riviste italiane di architettura del periodo oggetto di studio è emerso, accanto a un giudizio quasi esclusivamente negativo, un'attenzione che seppur marginale non può che dirsi costante, a partire dal 1930, per l'architettura della scena sovietica.

Casabella riserva quasi sempre un piccolo cenno alla scena sovietica sulla rubrica *L'Architettura mondiale. Dalle riviste di tutto il mondo*. Le osservazioni critiche contro l'accademismo e il neoclassicismo degli anni Trenta sono intervallate da poche isolate osservazioni nostalgiche nei confronti di quell'architettura sperimentale che aveva caratterizzato il decennio precedente.

In *Domus* la questione è analizzata ben diversamente: sono pochi gli articoli in cui si fa espresso riferimento all'architettura sovietica e, fatta eccezione di un articolo di Gio Ponti che segnala un'abitazione di Ginzburg, Lissagor e Pasternak, troviamo due lunghi articoli di Rava che, riflettendo sull'architettura del movimento moderno, attribuisce alla scena sovietica grande influenza.

Da «Casabella», Italia.

Casabella Aprile 1934 è presente nella sezione «L'Architettura mondiale. Dalle riviste di tutto il mondo» (a differenza dei numeri precedenti dove l'architettura sovietica è puntualmente esclusa) una breve nota circa la scena sovietica di non velato diniego. La nota afferma: «Dal numero di gennaio riportiamo una veduta dell'istituto dei concimi dell'architetto Gollosow (sic). Le altre opere illustrate nello stesso fascicolo documentano dell'incerto gusto in cui si trova l'architettura di stato in Russia. Sarebbe interessante esaminare come l'arte di questo paese rifaccia la strada percorsa dalle scuole estere senza giungere alle conclusioni di stile che altrove hanno definito lo spirito e le forme dell'architettura moderna.» (in «*Casabella*», p. 52).

Casabella Dicembre 1934, sempre nella sessione «L'Architettura mondiale. Dalle riviste di tutto il mondo» torna brevemente sull'architettura sovietica, con un riferimento sul

numero 8 della rivista *Architettura SSSR* che concede una nota allo “stile Piranesi” e dove «si pubblicano costruzioni sovietiche legate al più rigido accademismo». Nella nota si fa tuttavia menzione del progetto per la casa Veo a Mosca, giudicato dalla rivista italiana come «eccellente testimonianza del valore di un’architettura francamente moderna» (in «*Casabella*», p. 48).

Casabella, Gennaio 1937, in «L’Architettura mondiale. Dalle riviste di tutto il mondo» si sottolinea ancora una volta il classicismo che permea la scena russa. Una nota positiva: «La sola bella architettura del fascicolo è quella di un ponte progettato per la Moscovia a Mosca: qui le linee sono finalmente tutte schiette e vive» (in «*Casabella*», p.52).

Casabella, Febbraio 1937: seppur non concede spazio diretto all’architettura in U.R.S.S. può risultare interessante notare come la si citi in un raffronto con il progetto per il Palazzo Imperiale del Parlamento a Tokio, tacciato di banalità e grossolanità. La nota afferma «(...) Russia o Giappone - quando l’Architettura diventa ufficiale non può più essere architettura». (in «*Casabella*», p.36).

Casabella, Luglio 1937, sull’Esposizione di Parigi. I tre-quarti del paragrafo dedicato ai padiglioni esteri trattano del «vagamente neoclassico e aberrante» padiglione russo.

Casabella, Novembre 1937. Questa volta il lungo articolo che apre il numero di *Casabella*, a firma del direttore Giuseppe Pagano, dal titolo *Alla ricerca dell’italianità*, pone un asse “Stati Uniti, Francia, Russia” per spiegare il divario tra l’architettura “moderna” e quella “monumentale”: distingue quindi quell’architettura formalmente permeata di classicità da quella sperimentale e di ricerca, portando a paradigma di quest’ultima il Padiglione di Melnikov del 1925.

Casabella, Gennaio 1938, in «L’Architettura mondiale. Dalle riviste di tutto il mondo» è citato il numero 10 della rivista italiana “Rassegna di architettura”, numero monografico a tema “la biblioteca”. *Casabella* pone l’attenzione sul progetto per una biblioteca a Mosca dei fratelli Vesnin indicato come «uno degli esempi migliori d’organismo di biblioteca a tipo accentrato». (in «*Casabella*», p.34).

Casabella, Febbraio 1938, in «L’Architettura mondiale. Dalle riviste di tutto il mondo», con riferimento alla rivista russa “Architektura SSSR”, è condotto un veloce excursus della scena degli ultimi vent’anni: il paradosso vede il progetto per un quartiere di

Mosca ad opera degli architetti Gueriv e Guerevic, presentato nel '38, come un progetto dai tratti "medievali"; ad esso è contrapposto il progetto per piazza Dzerjinski e del sanatorio di Teberda, quali esempi di un'architettura che «si muoveva con più vividezza e sapeva ancora costruire» e di cui malgrado l'ingenuità di alcuni errori «è evidente la potente insistenza di ritmo». (in «*Casabella*», p.36).

Casabella, Febbraio 1938, l'articolo di apertura del numero a firma di Giuseppe Pagano, *Del monumentale in Architettura*, affronta il problema della ricerca del monumentale dei riferimenti all'architettura antica, del rischio di risolvendosi spesso in mero formalismo, avvalendosi di tre immagini di progetti: uno è il palazzo dell'amministrazione di Zoltovskij del 1936. (in «*Casabella*», pp. 3-4.)

Casabella, Febbraio 1939, un articolo dal titolo *Costruttivismo* afferma: «Oggi alcuni ripropongono un'architettura costruttivista» portando l'attenzione sull'intervento di Naum Gabo pubblicato nel fascicolo *Plus* che accompagna la rivista *The Architectural Forum*. L'articolo di Casabella si propone come una riflessione sulla possibilità di un'architettura intesa come «liberazione dalla sfortunata eredità del secolo precedente», attraverso un'unità di ideale, che pur essendo di matrice sociale o "temporale", si risolve sempre in un nucleo centrale che è nel rapporto tra l'architettura e l'uomo-individuo-fruitori: «l'architetto che costruisce, traccia il piano degli edifici partendo dal punto centrale interno dove è posto l'essenziale, cioè il corpo umano». Questo atteggiamento è individuato come chiave di volta che costituisce il valore dei Costruttivisti e la loro differenza coi razionalisti. (in «*Casabella*», pp.27-XVII).

Da «Domus», Italia.

Domus, Gennaio 1931. L'articolo di Carlo Enrico Rava *Svolta pericolosa, situazione dell'Italia di fronte al razionalismo europeo* afferma l'esistenza di due diverse tendenze del razionalismo: una detta "pura" l'altra chiamata "indipendente". Nell'analizzare la prima, quella "pura", cui appartengono i maggiori nomi internazionali (Mies, Le Corbusier, Gropius su tutti) Rava porta avanti la sua teoria per cui ogni gruppo (i tedeschi, i francesi, gli olandesi etc.) nel loro concepire un'architettura internazionale, sono influenzati dalla visione "socialista, livellatrice e unificatrice" dell'ultima architettura russa. A questi razionalisti puri contrappone un gruppo di "spiriti individuali e nazionali". (in «*Domus*», pp.39-44).

Domus, Aprile 1931. Ancora un articolo di Carlo Enrico Rava dal titolo *Necessità di selezione* riprende i temi affrontati nei numeri precedenti circa il razionalismo europeo: nella fattispecie Rava parla di razionalismo puro e intransigente, utilitaristico, ed infine, in questo numero, indaga l'aspetto legato alla tecnologia e ai materiali. È interessante notare che, se nel testo non appare un diretto rimando all'architettura sovietica, molte immagini allegate ritraggono esempi di quest'ultima, argomentando con fitte didascalie. Le immagini sono tratte da altre riviste, tedesche o cecoslovacche: ancora in questo articolo Rava argomenta la sua teoria per cui v'è un ampio numero di razionalisti europei che guarda alla Russia, subendone l'influenza. Tuttavia ciò che val la pena sottolineare circa questo intervento riguarda l'influenza dell'aspetto, non più teorico/ideologico/utilitarista, bensì formale, esercitato dall'architettura sovietica: l'accento è posto sull'utilizzo dei materiali, la composizione dei volumi, l'alternanza tra vuoti e pieni, il linguaggio esplicitato attraverso i prospetti.

(in «Domus», pp.39-44).

Domus, Aprile 1931. Nella sezione *Pubblicazioni d'arte* è segnalata l'uscita di *L'Architecture russe in U.R.S.S.*, prima raccolta di 50 tavole in cartella estratte da «L'architecture vivante», con una nota introduttiva di Jean Badovici sul «Movimento costruttivo russo». (in «Domus», p. 62)

Domus, Aprile 1933. Giò Ponti nell'articolo *Problematiche d'arte, antico e moderno*, propone una rassegna di progetti d'abitazione: tra i primi esempi presentati vi è quello di Ginzburg, Lissagor e Pasternak.

Nelle pubblicazioni editoriali Domus segnala “L'Architecture vivante en URSS”, Deux albums, 48 pages de texte en 88 planches.

Architettura e Arti Decorative, Italia.

È interessante notare che la rivista diretta da Piacentini tra il 1925 e il 1927 propone diversi articoli riguardanti l'arte in Russia, ma mai ad oggetto l'architettura sovietica. Più precisamente il numero di Aprile del 1925 annovera un articolo dal titolo *Bartolomeo Rastrelli architetto italiano in Russia* e il numero di Dicembre dello stesso anno (anno dell'Esposizione di Parigi!) tratta di scenografia teatrale: *Arte della messa*

in scena e arte decorativa teatrale russa moderna. Nel numero di Marzo del 1927 troviamo invece un articolo dal titolo *Arte popolare russa*.

Rassegna di architettura Rivista di Architettura e decorazione, Italia.

V. Paladini, *Lo spirito moderno e la nuova architettura dell'URSS*, in *Rassegna di architettura Rivista di Architettura e decorazione*, n 3, 1929. pp.100-112.

Quadrante, Italia.

G. Ciocca, *Russia Sovietica*, in «Quadrante», n. 2 (giu. 1933), p. 25-27.

* *

Infine segnaliamo due articoli pubblicati in Francia, da *L'architecture*, nel 1925 e nel 1937 in occasione di due importanti esposizioni. I giudizi riportati risultano di notevole interesse poiché emblematici della critica europea alla scena sovietica.

Da «L'Architecture», Francia.

L'Architecture, vol. XXXVIII, 1925.

Nell'articolo *Les Pavillons étrangers à l'Exposition des Arts décoratifs* Luis Hautercoeur conduce una dettagliata rassegna dei progetti per i Padiglioni dei vari stati. Qui pone emblematicamente quello sovietico subito dopo quello italiano (a firma dell'architetto romano Armando Brasini) e che si chiude con la domanda, riferita al progetto di Melnikov, e successiva ad una lunga dichiarazione d'intenti di quest'ultimo: "La question est de savoir si ces plans diagonaux préservent vraiment de la pluie et si cet escalier dont les marches ne sont pas normales à la direction, est aussi commode que le prétend l'architecte. Le mérite de cette «boite en verre» est d'être vraiment une construction provisoire en bois et de laisser voir les objets exposés. De là à prétendre que cette vitrine apporte un type nouveau d'architecture, ci corre una differenza, comme dissent les Italiens.» (Luis Hautercoeur, p.219.).

L'Architecture, 1937.

È interessante notare come la stessa rivista torna sul progetto di Melnikov con questo articolo del 1937 (*Les Pavillons étrangers à l'Exposition de 1937*, in «L'Architecture» 15 août, 1937) dove si introduce il Padiglione dell'URSS di quell'anno con un

riferimento all'opera del '25: «En 1925, l'architecte Melnikov scandalisait le bourgeois français. Son Pavillon était une “construction spatiale” et un échafaudage d'un style géométrique. Les peintres d'avant-garde s'y donnaient rendez-vous. On y faisait l'éloge de l'art abstrait et du “suprématisme”, cette version soviétique du cubisme. L'architecture de Melnikow était un appel de la revolution. Elle était... “futuriste” et révolutionnaire aussi bien par sa forme que par son contenu.». Attraverso il confronto tra i due articoli è palese la virata critica che investe la vicenda del Padiglione dell'URSS del '25 al punto che, una volta innalzata l'architettura di Melnikov a *climax* avanguardistico, il padiglione del 1937 è giudicato di una “médiocrité vraiment dèconcertante”, decretando infine che il ritorno al realismo ha messo il punto conclusivo all'arte russa. (Waldemar George, *Les Pavillons étrangers à l'Exposition de 1937*, in «L'Architecture» 15 août 1937, pp.267-270).

Regesto delle opere e dei progetti(1912-1945)

- Frammento della facciata di edificio residenziale, lavoro studentesco;
- Progetto museo 1912, lavoro studentesco;
- Progetto per una chiesa, lavoro studentesco;
- Progetto di edificio residenziale, lavoro studentesco;
- Progetto per edificio residenziale in campagna, 1912;
- *Villa di Zimin a Kiržač, prospettiva e interno del giardino d'inverno. Acquerello, 1912, progetto costruito;
- *Villa Zuev a Mosca, acquerello, 1913, progetto costruito;
- Progetto per una chiesa, schizzi, 1916;
- Progetto per una chiesa presso la fabbrica Petrovskij, acquarello, 1916;
- Schizzi per la stessa chiesa, variante, 1916;
- Progetto per una chiesa in legno, schizzo, 1916;
- Progetto per area di balneazione sul fiume Mosca, 1918
- Schizzi per il progetto di ospedale Basmannoj, corpo per ambulatorio, prospettiva, foto 1918;
- Progetto di concorso per Crematorio a Mosca, 1919, 1°-2°-3° premio;
- Progetto stufa in maioliche, 1919, 1° premio;
- Progetto di concorso per monumento scolastico a L.N. Tolstoj a Jasnoj Poljane, matita e inchiostro, 1919;
- Progetto di scuola del lavoro per 450 uomini. Schizzo, 1919;
- Progetto di chiosco a Park Kultury i Otdycha, prospettiva, 1919;
- Due schizzi piccolo di edificio residenziale, 1919;
- Progetto centrale elettrica, schizzo, 1920;
- *Risynok platka dlja derevni*, 1920, 1° premio;
- Progetto modello di Casa del Popolo in provincia, facciata principale, 1920;
- Progetto di edificio residenziale di quattro appartamenti, prospettiva e pianta;
- Cottage per lavoratori, 1921, 1° premio;
- Progetto di concorso per aia in legno per 100 capi. 1921-22;
- Progetto per una radiostazione, prospettiva, 1921;
- Progetto per un'officina con pompa d'acqua, prospettiva, 1921;
- Progetto di concorso per ippodromo a Ostankino, 1922, 1° premio;
- Schizzi di edificio residenziale, 1922;

- Progetto tipo per una casa in pietra da 50 persone familiari. 1922;
- *Progetto per il padiglione dell'Estremo Oriente alla mostra panrusa dell'artigianato e dell'agricoltura, 1922-3, progetto costruito;
- *Padiglione alla Mostra Panrusa dell'artigianato e dell'Agricoltura a Mosca, 1923, progetto costruito;
- Panetteria cittadina, schizzo 1922-3;
- Progetto di ricostruzione della Piazza dei Soviet a Mosca, 1923;
- Progetto del Palazzo del Lavoro, 1923, premiato;
- Chiosco a Park Kul'tury i Otdycha, 1923, 1° premio;
- Palazzo dei Soviet a Brjansk, 1924, premiato;
- Progetto tipo di chiesa, foto, 1923;
- Progetto padiglione CCCP all'Esposizione parigina, facciata, 1924;
- Progetto della casa "Arkos" a Mosca, 1924, premiato;
- Progetto per Žiloj dom a Mosca, 1924, premiato;
- Casa popolare Lenin a Ivanovo-Voznesenske, 1924, premiato;
- Progetto del Palazzo del Lavoro a Mosca. Schizzi facciata, 1923-5;
- Progetto dell'Istituto centrale di materie prime minerali, prospettiva, 1925;
- Progetti della casa del governo nella città di Alma-Ata, facciata, 1925;
- Progetto Sovskin, facciata, 1925;
- Progetto Palazzo del lavoro a Rostov sul Don, 1925, premiato;
- Progetto insediamento per operaio Groznefti, 1925, premiato;
- Progetto di concorso per la casa tessile a Mosca, prospettiva, 1926, 1° premio;
- Progetto per Palazzo Telegrafi, 1926, premiato;
- Progetto della redazione del giornale "Leningradskaja Pravda" a Mosca, facciata, 1926;
- Progetto del Mercato Smolenskij a Mosca, prospettiva, 1926;
- *Istituto tecnico a Elista, 1926, progetto costruito;
- *Club Zueb a Mosca, 1926-7, progetto costruito;
- *Palazzo dei Soviet a Elista, con Boris Mit'elman, 1927, progetto costruito, dichiarato patrimonio culturale della Repubblica di Kalmykia con il provvedimento n.122 del 28 Aprile 2012;
- *Palazzo del commissariato del Popolo (NKID) a Mosca, 1927, progetto costruito;
- Elektrobank a Mosca, 1927, 1° premio;

- Complesso cinematografico a Potylich, 1927, premiato;
- Progetto per casa comune a Stalingrado, 1928;
- Progetto della casa di società per azioni internazionali, prospettiva, foto, 1928;
- Palazzo dei Soviet a Chabarovsk, 1929, 1° premio;
- Progetto per la sede dell'Industria Militare, prospettiva, 1929;
- *Palazzo del Governo a Rostov sul Don, 1930, progetto costruito;
- Progetto per un albergo a Sverdlovsk, prospettiva, 1930;
- Progetto per un teatro a Sverdlovsk, foto, 1930;
- Progetto di concorso per teatro a Ivanovo-Voznesenske, prospettiva, foto, 1930, 1° premio;
- Klub Politkatoržan a Mosca, 1931, 1° premio;
- Progetto del Palazzo dei Soviet, Prospettiva 1931;
- Progetto del primo villaggio operaio a Ivanovo- Voznesenske, prospettiva e foto, 1931;
- Progetto per la sede centrale della casa politica, foto e vista della facciata in via Vorovsk, 1931;
- Progetto di concorso per teatro a pl. Majakovskij, prospettiva e varianti, 1932;
- Progetto del teatro VCSPS a Mosca, 1933;
- Progetto dell'Accademia kommunalnogo Chozjajstva a Mosca, 1933;
- Progetto del grande teatro di stato BSSP a Mosca, facciata principale, 1934;
- Accademia di Ingegneria militare, 1934, 1° premio;
- Progetto stazione metropolitana, 1934, 1° premio;
- *Edificio residenziale sul Boulevard Jauzskom a Mosca, 1934, progetto costruito;
- Progetto *Kombuza a Lenin* (Galleria Lenin), 1935;
- Progetto di pianificazione e costruzione del quartiere di Mosca Jugo-zapadno, 1935-6;
- *Casa del Libro OGIZ, 1935, 1° premio, progetto costruito;
- Piazza centrale della città di Stalink, 1935;
- Progetto di dormitorio (ricostruzione), 1935;
- Progetto di Hotel della Società del Turismo a Mosca; 1935;
- Progetto di grandi magazzini, 1935;
- Casa TASS, 1936, due concorsi, due primi premi;
- Progetto di *Žilov Dom Narkomzem* a Mosca, 1938;

- *Kombinat presso la fabbrica d'auto Molotov nella città di Gorky, foto, 1936-40, progetto costruito;
- *Stadio da 25000 posti nella città di Gorky, 1938, progetto costruito;
- *Costruzioni nella scuola sindacale a Mosca, 1938, progetto costruito;
- *Dom Narkomstroja a Mosca, 1939, progetto costruito;
- *Progetto per il palazzo del Commissariato Popolare di Difesa in via Frunze a Mosca, 1939;
- Progetto di costruzione di piazza Taganskj a Mosca, 1939;
- Progetto di Aeroporto a Mosca, 1939;
- Progetto per la Tomba Frunzenkoj (Frunzenskoj naberžnoj) a Mosca, 1940;
- Schizzi per monumento commemorativo, 1941-43;
- Museo commemorativo della vittoria vicino Mosca, 1941;

Progetti realizzati:

- Padiglione dell'Estremo Oriente all'Esposizione Panrusa dell'agricoltura e dell'artigianato a Mosca, 1922-3;
- Padiglione alla Mostra Panrusa dell'agricoltura a Mosca, 1923;
- Klub Sojuz a Mosca, 1926-7;
- Scuola tecnica nella città di Elista, foto dal progetto, 1926;
- Palazzo del commissariato del Popolo (NKID) a Mosca, prospettiva e prospetto, 1927;
- Palazzo dei Soviet a Elista, prospettiva, 1927-32;
- Progetto palazzo dei Soviet a Rostov sul Don, prospettiva, 1930;
- Edificio residenziale sul Boulevard Jauzskom a Mosca, prospettiva, 1934;
- Casa del libro OGIZ, prospettiva, 1935;
- Kombinat presso la fabbrica d'auto Molotov nella città di Gorky, foto, 1936-40;
- Stadio da 25000 posti nella città di Gorky, 1938;
- Costruzioni nella scuola sindacale a Mosca, 1938;
- Dom Narkomstroja a Mosca, 1939.

Biografia essenziale:**1883:**

Nasce il 19 luglio a Mosca.

1906:

Si diploma all'Istituto d'Arte Industriale Stroganov;

Inizia a lavorare presso alcuni studi di architettura.

1907:

Inizia gli studi presso la Scuola di Pittura, Scultura e Architettura di Mosca (MUŽVZ);

Si sposa.

1910:

Muore il padre Aleksander;

1912:

Laurea in Architettura presso il MUŽVZ;

Inizia a lavorare presso alcuni studi di architettura e collabora come disegnatore per lo storico Igor' Grabar';

Progetto per Villa Zimin a Kiržač;

1913:

Progetto per Villa Zuev nell'oblast' di Mosca;

1914:

Presta servizio militare;

1915:

Studia all'IACH (Accademia Imperiale d'arte) di San Pietroburgo, con il prof. Preobraženskij.

1917:

Termina il servizio militare.

1918:

In maggio inizia a lavorare presso il Mossovet;

1919:

Ha inizio il periodo simbolico-romantico.

Progetto di concorso per Crematorio a Mosca, 1919, 1°-2°-3° premio;

Progetto stufa in maioliche, 1919, 1° premio;

1920:

Inizia a lavorare come docente al Vchutemas e all'Istituto Politecnico di Mosca (MPI);

Inizia a elaborare la Teoria degli organismi architettonici.

1921:

Cottage per lavoratori, 1° premio;

1922:

Fonda insieme a Mel'nikov la *Novaja Akademija*, atelier indipendente all'interno del *Vchutemas*;

Progetto per il quartiere Simonovskij a Mosca;

Progetto di concorso per ippodromo a Ostankino, 1° premio;

Progetto per il concorso del Palazzo del Lavoro, 1922-3;

In dicembre tiene una lezione presso la MAO dal titolo *Novye puti v architekture* (Nuovi percorsi in architettura).

1923:

Progetto per il padiglione dell'Estremo Oriente alla mostra panrusa dell'artigianato e dell'agricoltura;

Padiglione per l'allevamento dei cavalli alla Mostra Panrusa dell'artigianato e dell'Agricoltura a Mosca;

Chiosco a Park Kul'tury i Otdycha, 1923, 1° premio;

1924:

Progetto padiglione CCCP per l'Esposizione delle Arti Decorative e Industriali di Parigi del 1925;

Progetto della casa "Arkos" a Mosca, premiato;

Casa popolare Lenin a Ivanovo-Voznesenske, premiato;

1925:

Si avvicina al gruppo dei costruttivisti;

Progetto Palazzo del lavoro a Rostov sul Don, premiato;

1926:

Entra nel gruppo redazionale di *SA Sovremennaja Architektura*;

Progetto di concorso per la casa tessile a Mosca, 1° premio;

Progetto per l'Istituto tecnico a Elista, progetto costruito;

Progetto per Club Zueb a Mosca, progetto costruito.

1927:

Fu eletto preside della facoltà di architettura al *Vchutein*;

Esce dal gruppo redazionale di *SA Sovremennaja Architektura*;

Palazzo dei Soviet a Elista, con Boris Mit'elman, 1927, progetto costruito, (dichiarato patrimonio culturale della Repubblica di Kalmykia con il provvedimento n.122 del 28 Aprile 2012);

Palazzo del commissariato del Popolo (NKID) a Mosca, 1927, progetto costruito;

Progetto Elektrobank a Mosca, 1927, 1° premio;

Progetto per il Complesso cinematografico a Potylich, 1927, premiato;

1929:

Progetto Palazzo dei Soviet a Chabarovsk, 1° premio;

1930:

Palazzo del Governo a Rostov sul Don, progetto costruito;

Progetto di concorso per teatro a Ivanovo-Voznesenske, 1° premio.

1931:

Progetto Klub Poltkatoržan a Mosca, 1° premio;

1932:

Progetto per il concorso del Palazzo dei Soviet;

1933:

è a capo della Masterskaja n.4

1934:

Progetto per l'Accademia di Ingegneria militare, 1934-41, 1° premio;

Progetto stazione metropolitana, 1° premio.

1935:

Progetto per la Dom Knigi OGIZ, 1° premio, progetto costruito;

1936:

Dom TASS, due concorsi, due primi premi;

Kombinat per la fabbrica d'auto Molotov nella città di Gor'kij, 1936-40, progetto costruito;

1938:

Stadio da 25000 posti nella città di Gorky, progetto costruito;

Costruzioni nella scuola sindacale a Mosca, progetto costruito.

1939:

Dom Narkomstroja a Mosca, progetto costruito;

Progetto per il palazzo del Commissariato Popolare di Difesa in via Frunze a Mosca, progetto costruito.

1940:

Diviene membro corrispondente dell'Akademia Architektura.

1941:

Termina l'incarico al Mossovet.

1945:

Muore a Mosca.

Bibliografia:

Scritti di I. Golosov:

- Licom k sovremennosti (Rivolti al contemporaneo), RGALI f.1979, op.1, d.75, pp.40-1, manoscritto, inizio anni Venti. Pubblicato in M. Barchin, Ju. Jaralov (a cura di), *Mastera sovetskoj architektury ob architekture*, vol.1, Iskusstvo, Moskva 1975.
- Novye puti v architekture. 1922 g. (Nuovi tipi in architettura) RGAL f.1979, op.1, c.18, p.2. Pubblicato in M. Barchin, Ju. Jaralov (a cura di), *Mastera sovetskoj architektury ob architekture*, vol.1, Iskusstvo, Moskva 1975.
- O sovremennyh tečenjach v architekture. (circa i movimenti contemporanei in Architettura), anni Venti. Pubblicato in M. Barchin, Ju. Jaralov (a cura di), *Mastera sovetskoj architektury ob architekture*, vol.1, Iskusstvo, Moskva 1975.
- Architektura – važnejšij organizujuščij faktor novoj žizni. (L'Architettura – il fattore organizzativo più importante della nuova vita.) non c'è data. Pubblicato in M. Barchin, Ju. Jaralov (a cura di), *Mastera sovetskoj architektury ob architekture*, vol.1, Iskusstvo, Moskva 1975. Pubblicato in M. Barchin, Ju. Jaralov (a cura di), *Mastera sovetskoj architektury ob architekture*, vol.1, Iskusstvo, Moskva 1975.
- Čto takoe architektura. (Cosa è l'architettura.) Non c'è data. Pubblicato in M. Barchin, Ju. Jaralov (a cura di), *Mastera sovetskoj architektury ob architekture*, vol.1, Iskusstvo, Moskva 1975.
- Ideas, Statements, Aphorisms (estratti da), Archivio Il'ja Golosov. Anni Venti. Pubblicato in *Pioneers of soviet architecture* (S.O. Chan-Magomedov)
- Iz stenogrammy obščego sobranija kollektiva Z-j arhitekturno-planirovočnoj masterskoj Mossoveta – tvorčeskogo otčeta I.A. Golosova. (dalla trascrizione dall'assemblea generale del collettivo di architettura e pianificazione del Mossovet – rapporto creativo di I.A. Golosov) RGALI, f.1979, o.1, c. 35, p.1-20, 1940, I. Kazus', *Sovetskaja architektura 1920-x godov: organizacija proektirovanija*, Progress-Tradicija, Moskva 2009.

Scritti pubblicati in riviste:

- I.Golosov, *Moj Tvorčeskij put'*, in "Architektura CCCP" n.1, 1933.
- I Golosov, *Metody, proverennye Žizn'ju*, in "Architekturnaja Gazeta", 30 dicembre 1934.
- I Golosov, *O bol'čoj architekturj forme*, in "Architektura CCCP" n.5, 1935.
- I.Golosov, *Tvorčeskij otčet*, in "Architektura CCCP" n.4, 1935.
- I.Golosov, *Za monumental'nuju architekturu*, in "Architekturnaja gazeta", 18 gennaio 1935.
- I.Golosov, *Tvorčeskie samootčety professury*, in "Architekturnaja Gazeta", 6 maggio 1935.
- I.Golosov, *Pokazat' pamjatnik epochi*, in "Architekturnaja gazeta", 12 marzo 1935.
- I.Golosov, *Architektor na lesa*, in "Architekturnaja gazeta", 3 marzo 1936.
- I.Golosov, *Planirovka pocelka "Krasnaja Poljana"*, in "Architektura SSSR" n.2, 1943.

Scritti su Golosov:

- Ja. Karra, V.V. Smirnov, *Novye kluby Moskvy*, in "Stroitel'stvo Moskvy", n. 11, 1929;
- R. Chiger, *Zametki ob architekturnom dviženii posle Oktjabrja*, in "Sovetskaja Architektura", n. 3, 1931.
- A.V. Filippov, *Klub im. Zueva*, in *10 rabočich klubov Moskvy*, Moskva, 1932.
- N. Zapletin, *Bsesojuznyj fizkul'turnj kombinat*, in "Stroitel'stvo Moskvy", n. 4, 1932.
- G.T. Krutikov, *Bolšoj sintetičeskij teatr v Sverdlovske*, in "Sovetskaja Architektura", n.1, 1932.
- R. Chiger, *Architektor I.A. Golosov*, in "Architektura SSSR", n. 1, 1933.
- S. Del', *Vziraja na lica*, in "Stroitel'stvo Moskvy", n.5, 1936;
- Žiloi kvartal avtozavoda im. Molotova v Gor'kom, in "Stroitel'stvo Moskvy", n. 20, 1936;
- G. V. Korsunskij, *Na pravil'nom puti*, in "Stroitel'stvo Moskvy", n. 12, 1936;

- A.V. Juzepčuk, *Novye žilye doma*, in "Stroitel'stvo Moskvy", n. 2, 1937; *Architekt I.A. Golosov*, in *Katalog vystavki rabot*, Moskva 1946;
- V.V. Kirillov, *Architekt I.A. Golosov*, in *Vestnik Moskovskogo universiteta*, Serija "Istorija", n.4, 1972;
- S.O. Chan-Magomedov, *Il'ja Golosov*, in "Architektura SSSR", n. 2, 1984;
- S.O. Chan-Magomedov, *Il'ja Golosov*, Moskva 1988;
- Barchin, Christina Lodder, *Ilia Golosov's Work of the 1930s and the Soviet Version of Art Deco*, in "Art in Translation", 8:2, pp.221-241.

BIBLIOGRAFIA:

- P. Koržencev, *K novoj kul'ture*, Leningrad 1921.
- M. Ginzburg, *Ritm v arkhitekture*, Moskva 1923.
- M. Ginzburg, *Stil' i epokha: problemy sovremennoj arkhitektury*, Moskva 1924
- K. L. Zelinskij, *Ideologija i zadači sovetskoi arkhitektury* in LEF n.3, 1925.
- Pasternak, *Urbanizm*, in "Sovremennaja Architektura" n.1, 1926.
- M. Ginzburg, *Celevaja ustanovka v sovremennoj arkhitekture*, in "Sovremennaja Architektura" n. 1, 1927.
- P. Golosov, *Projekt pochtašpita v Khar'kove*, in "Sovremennaja arkhitektura", 1927, n.6.
- *Architektura: raboty arhitekturnogo Vchutemasa 1920-1927*, Izd. Vchutemasa, Moskva 1927.
- P. Golosov, *Kinofabrika*, in "Sovremennaja arkhitektura", n.1, 1928.
- K. L. Zelinskij, *Kniga o konstruktivizme*, Federacija, Moskva 1929.
- Tezisy po Žil'ju / Prinjaty na 1-m s'ezde OSA, in "Sovremennaja Architektura", n.4, 1929.
- El Lissitzky, *Russuland. Die Rekonstruktion der Architektur in der Sowjetunion*, vol.1, Anton Schroll & Co, Vienna 1930.
- L. M. Kaganovič, *Za socialističeskuju Moskvu i gorodov SSSR*, Moskva 1931.
- A.V. Filippov, *Klub im. Zueva*, in *10 rabočich klubov Moskvy*, Moskva 1932.
- Ščusev, *Gorod sčast'ja*, in "Sovetskoe iskusstvo", 4 novembre 1932.
- L. Kaganovič, *L'urbanisme soviétique*, Bureau d'éditions FG St Denis, Paris 1932.

- N. Zapletin, *Vsesojuznyh fizkul'turnyj kombinat*, in "Stroitel'stvo Moskvy" n.4, 1932.
- E. Čerkasskij, *Architekture - rešajuščuju rol'*, in "Stroitel'stvo Moskvy" n.5, 1932.
- P. Golosov, *Ja pristupaju k rabote s radost'ju*, in "Stroitel'stvo Moskvy" n. 9, 1933.

Ščusev, *Protiv asketičeskoj architektury*, in "Architektura SSSR" n. 2-3, 1933.

- I. Fomin, *Tvorčeskie puti sovetskoj architekturyi problema arhitekturnogo nasledstva*, in "Architektura SSSR" n. 3-4, 1933.
- I. Fomin, *O sotrudničestve architekтора so skul'ptorom i živopiscem*, in "Architektura CCCP" n.2, 1933
- I. Fomin, *Brosit' lučšie sily na udarnye učastki*, in "Stroitel'stvo Moskvy" n.7, 1933.
- I. Žoltovskij, *Princip zodčestva*, in "Arkhitektura SSSR" n.5, 1933.

A. Ščusev, *Kak budet organizovana naša rabota*, in "Stroitel'stvo Moskvy" n.9, 1933.

- S. Kravek, *Metro na zapade*, in «Arkhitektura SSSR», n.4, 1934.
- R. Chiger, *Dom na Mochovoj*, in "Architektura SSSR" n.6, 1934.
- M. Ginzburg, V. Vesnin, A. Vesnin, *Problemy sovremennoj architektury*, in "Architektura SSSR" n. 2, 1934.
 - A. Ščusev, *K voprosu o monumental'nom iskusstve*, in "Iskusstvo" n.4, 1934.
 - A. Ščusev, *Plščoadi Trumfal'naja, Ochotnorjadsкая, Dvorca tehniki*, in "Architektura SSSR" n.2, 1934.
- N. Kolli, *O materiale i stile v architekture*, in "Architektura SSSR" n. 4, 1934.
- I. Fomin, *Protiv fetišizacii materiala*, in "Architektura SSSR" n.4, 1934.
- P. Golosov, *Naše tvorčeskoe kredo*, in "Arkhitektura SSSR", 1935.
- A. Ščusev, *Architektura epochi*, in "Kommunističeskaja molobež" n.1, 1935.
- L. M. Kaganovič, *Kak my stroili metro*, Istorija Fabrik i Zavodov, Moskva 1935.
- N. I. Sokolova, *Architekturnye s"ezdy v Rossii*, in "Akademiiia arkhitektury", 1935.
- V. Semenov, *Plan socialističeskoj Moskvy*, in "Arkhitektura SSSR" n.10-11, 1935.

- D. F. Fridman, *Voprosy žiliščnoj arhitektury*, in “Stroitel'stvo Moskvvy” n.5, 1936.
- *Raboty arhitekturnykh masterskich za 1934 god.*, Moskva 1936.
- A. Vesnin, V. Vesnin, *Novoe po forme i sodержaniju*, in “Architekturnoj gazeta”, 31 dicembre 1936.
 - Vesnin, *Iz vystuplenja na obščemostskovskom soveščanii arhitekturov v fevrale 1936 g.*, in “Architekturnoj gazeta”, 3 marzo 1936.
- K. Alabjan, *Protiv formalizma, uproščenčestva, ekletizma*, in “Architektura SSSR” n.4, 1936.
- I.L. Maca, *O prirode eklektizma*, in “Architektura SSSR” n.5, 1936.
- I. Žoltovskij, *O nekotorych printcipach zodjestva*, in “Stroitel'naja gazeta”, 1940, 12 gennaio.
- I. Žoltovskij, *Ansambl' v arhitecture*, in *Stroitel'naja Gazeta*, 30 maggio 1940.
- N. Kolli, *Architekturnyj oblik stolicy*, in “Architektura SSSR” n.4, 1940.
- A. Golosov (1883-1945), *Isdatel'stvo akademii arkhitektury CCCP*, Moskva 1946.
 - A. Voyce, *Russian Architecture: Trends in nationalism and modernism*, Philosophical Library, New York 1948.
- P. Blake, *The Soviet Architectural Purge*, in “Architectural Record” 106, n.3, 1949.
- I. Žoltovskij, *Proekty i postpojki*, Moskva 1955.
- A. V. Vlasov, *Problemi dell'architettura sovietica*, «Rassegna Sovietica», 2 1960.
- E.N. Rogers, *Russia, contenuto e forma*, in “Casabella-continuità” n. 262, 1962.
- K. Afanas'ev, V. Chazanova, *Iz istorij sovetskoj arkhitektury 1926-1932: dokumenty i materialy*, Nauka, Moskva 1963.
- V. De Feo, *Architettura-URSS 1917-1936*, Editori Riuniti, Roma 1963.
- V. Quilici, *Storia dell'architettura sovietica contemporanea*, Cappelli, Bologna 1965.
- M. Ginzburg, *Costruzione e forma in architettura*, in “Rassegna Sovietica” n.2 1965.
- N. Punin, *I monumenti*, «Rassegna Sovietica», 3 1966.

- A. Kopp, *Ville et révolution: Architecture et urbanisme soviétique des années vingt*, Anthropos, Paris 1967.
- Abramova, *Vchutemas-Vchutein*, in “Rassegna Sovietica” n.4 1968.
- V. Quilici, *L'architettura del Costruttivismo*, Editori Laterza, Bari 1969.
- V. Chazanova. *Sovetskaja arhitektura pervych let oktjabrja 1917-1925*, Moskva, 1970.
- V. Nekrasov, *L'architetto*, in “Rassegna Sovietica” n.1 1970.
- O.A. Shvidkovsky (a cura di), *Building the URSS 1917-1932*, Studio Vista, London 1971.
- E. A. Borisova, T. P. Kazhdan, *Russkaia arhitektura kontsa XIX-nachala XX veka*, Moskva 1971.
- M. Bliznakov, *The Search for a Style: Modern Architecture in the U.R.R.S. 1917-1932*, Ph.D. diss., Columbia University, 1971.
- M. Bliznakov, *The Rationalist Moviment in the Soviet Architecture in the 1920s*, in “20th Century Studies” n. 7-8, 1971.
- N. Ladovskij, *Fondamenti per l'elaborazione di una teoria dell'architettura*, in “Rassegna Sovietica” n.4 1971.
- V. Quilici, *Ladovskij e il formalismo*, in “Rassegna Sovietica” n.4, 1971.
- M. Tafuri, *Il socialismo realizzato e la crisi delle avanguardie*, in *Socialismo, Città, Architettura URSS 1917-1937*, Officina, (1971) Roma 1972.
- V.E. Chazanova, *La teoria dell'architettura all'inizio degli anni Venti*, in “Rassegna Sovietica” n.2, marzo-aprile 1973.
- E. I. Kirichenko, *Fedor Shekhtel*, Moskva 1973.
- S.O. Chan-Magomedov, *L'architettura sovietica nel periodo prebellico*, in “Rassegna Sovietica” n.6, 1974.
- N.A. Miliutin, *Sotsgorod: The Problem of Building Socialist Cities*, (a cura di) A. Sprague, MIT press, 1974.
- S. Bann (a cura di), *The tradition of Constructivism*, Viking Press, New York 1974.
- E. Mel'nikov, *Aleksej Nikolaevič Duškin*, in “Architektura SSSR” n.7, 1974.
- M. Barchin, Ju. Jaralov (a cura di), *Mastera sovetskoj architektury ob architekture, vol.1, Iskusstvo*, Moskva 1975.

- J. Fizer, *Some observations on the Alleged Classicism of Socialist Realism*, in "Studies in Soviet Thought 15", n. 4, 1975.
- E. I. Kirichenko, *Fedor (Franc) Shekhtel*, in *Mastera sovjetskij architektury ob architekture*, Iskusstvo, Moskva 1975.
- M. Tafuri, *Verso la città socialista: ricerche e realizzazioni fta la Nep e il primo piano quinquennale*, Lotus n.9, 1975.
- V. Quilici, *Città russa e città sovietica*, Mazzotta, Milano 1976.
- V. Markuzon, *Aleksandr Georgievich Gabrichevsky (1981-1968)*, in "Sovetskoe iskusstvoznanie" n.1, 1976.
 - A. Kopp, *Architecture de la période stalinienne*, Grenoble, 1978.
- K. N. Afasan'ev, *A. V. Ščusev*, Moskva 1978.
- A. Kopp, *Architecture et mode de vie, textes des années Vingt en Urss*, Grenoble 1979.
- F. Starr, *Melnikov. Solo Architect in a Mass Society*, Princeton University Press, Princeton 1978.
- E. Jamaikina, L. Zadova, N. Misler, *Vchutemas-Vchutein*, in "Casabella" n.435, 1978.
- K. N. Afanas'ev, *A. V. Shchusev*, Stroiizdat, Moskva 1978.
- H. Read, *The philosophy of modern art*, Faber & Faber, London 1979.
- F. Starr, *Il padiglione di Mel'nikov a Parigi 1925*, Officina Edizioni, Roma 1979.
- JJ.L. Cohen, M. De Michelis, M. Tafuri (a cura di), *L'URSS 1917-1978. La ville, l'architecture*, L'Esquerre-officina, Parigi-Roma 1979.
- V. Quilici, *Dibattito sovietico sul costruttivismo*, in "Rassegna Sovietica" n.3, 1979.
- M. Bliznakov, *From Theory to Practice in Constructivist Architecture*, Virginia Polytechnic Institute and State University. Division of Architecture and Environmental Design, Blacksburg 1979.
- R. Middleton, *Viollet-Le- Ducsky?*, in "AD" n.6-7, February 1979.
- M. Tafuri, *La sfera e il labirinto*, Einaudi Torino 1980.
- V.E. Chazanova, *Sovetskaja architektura pervoj pjatiletki. Problemy goroda buduščego*, Moskva 1980.
- M. Bliznakov, *Nikolai Ladovsky, The Search for a Rational Science of Architecture*, «Soviet Union/ Union Sovietique», 7 1980.

- Lodder, *Lenin's Plan of Monumental Propaganda*, in "Sbornik: Study Group on the Russian Revolution", no. 6-7, 1981.
- M. Barchin, *Metod raboty zodcestvo*, Moskva 1981.
- Sutcliffe, *Towards the Planner City, Germany, Britain, the United States and France, 1780-1914*, Oxford 1981.
- K. Murašov, A. Manina, V. Quilici, D. Tjurina (acura di), *Architettura nel paese dei Soviet, 1917-1933*, Electa, Milano 1982.
- R. Fishman, *Urban Utopias in the Twentieth Century: Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier*, Cambridge Mass, London 1982.
- M. Tafuri, *Les premières hipotèsis de planification urbane dans la Russie Soviétique, 1918-1925*, Archithèse n.7, 1983.
- S.O. Chan-Magomedov, *Aleksander Vesnin*, Moskva 1983.
- C. Cooke, *Fedor Shekhtel: An Architect and His Clients in Turn-of-Century Moscow*, Architectural Association Files, London, 5-6, 1984.
- A.A. Strigalev, I.V. Kokkinaki (a cura di) *Konstantin Stepanovič Mel'nikov. Mir chudožnika*, Iskustvo, Moskva 1985.
- V. Papernyj, *Kultura dva*, Ardis Publishing, New York 1985.
- A. Kopp, *Constructivist Architecture in the URSS*, London 1985.
- Ju. Gerčuk, *Konstantiin Mel'nikov – Chudožnik in Risunki i proekty*, Katalog vystavki, Sovetskij chudožnik, Moskva 1989.
- J.L. Cohen, *Il padiglione di Mel'nikov a Parigi: una seconda ricostruzione*, in "Casabella" n. 529, 1986.
- S.O. Chan-Magomedov, *Pioneers of Soviet Architecture*, Thames and Hundson, London 1987.
- J.L. Cohen, *Le Corbusier e le mystique de l'URSS. Thèories et projects pour Moscou*, Pierre Mardaga, Bruxelles-Liège 1987.
- S.O. Chan-Magomedov, *Il'ja Golosov*, Moskva 1988.
- L. Melodinskij, *Vladimir Fedorovich Krinskiy*, Lad'ya, Moskva 1998.
- A. De Magistris, *La città di transizione. Politiche urbane e ricerche tipologiche nell'URSS degli anni Venti*, Torino 1988.
- J. E. Bowlt, *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934 (Documents of Twentieth-Century Art)*, Thames and Hudson, London 1988.

- W. C. Brumfield, *Anti-Modernism and the Neoclassical Revival in Russian Architecture, 1906-1916*, in "Journal of the Society of Architectural Historians" 1 December 1989, Vol. 48 (4).
- S. O. Chan-Magomedov, *Pioniers of soviet architecture, the search for new solution in the 1920s and 1930s*, Thames and Hudson, London 1990.
- S. O. Chan-Magomedov, *VCHUTEMAS: Moscou 1929-1930*, Editions du Regard, Paris 1990.
- S.O. Chan-Magomedov, *Konstantin Mel'nikov*, Strojizdat, Moskva, 1990.
- Strigalev, A. Sprague, *Iakov Chernikhov: The Logic of Fantasy*, New York 1990.
- W. C. Brumfield, *The Origin Of Modernism In Russian Architecture*, University of California Press, Berkeley 1991.
- Ikonnikov (a cura di), *Mosca, Capitale dell'utopia*, Arnoldo Mondadori Arte, Milano 1991.
- J.L. Cohen, *Architute and Modernity in the Soviet Union 1900-1937. The October Revolution and the Continuity of Architectural Culture 1900-1920*, in "A+U, Architecture and urbanism" n.246, 1991.
- J. L. Cohen, *Architute and Modernity in the Soviet Union 1900-1937. The Theory of Constructivism and its Cultural Background, 1920-1925*, in "A+U, Architecture and Urbanism" n. 249, 1991.
- B. Gravagnuolo, *La progettazione urbana in Europa. 1750-1969*, Laterza, Roma-Bari 1991.
- C. Cooke, I. Kazus', *Soviet architectural Competitions 1920s-1930s*, London 1992.
- M. Bliznakov, *Soviet housing during the experimental years, 1918 to 1933*, in W. C. Brumfield, B. A. Rubel (eds.) *Russian Housing in Modern age. Design and social History*, Cambridge 1993.
- A. De Magistris, *Il dibattito architettonico degli anni '30-'50 nelle pagine di Architektura SSSR*, in "Casabella" n.602, 1993.
- W. C. Brumfield, *A History of Russian Architecture*, Cambridge University Press 1993.
- H. D. Hudson, *Blueprints and Blood: The Stalinization of Soviet Architecture, 1917-1937*, Princeton University Press, Princeton 1994.

- K. Wolf (Ph.D. thesis), *Russia's revolutionary underground: the construction of the Moscow subway (1931-35)*, The Ohio State University 1994.
- I.N. Golomshtok, *Totalitarnoe iskusstvo*, Galart, Moskva, 1994.
- W. R. Salmond, *Design Education and the Quest for National Identity in Late Imperial Russia: The Case of the Stroganov School*, in "Studies in the Decorative Arts", vol. 1, n. 2 (spring 1994).
- E.V. Siborina, *Russkij konstruktivizm: istoki, idei, praktika*, Moskva, 1995.
- T. Colton, *Moscow. Governing the Socialist Metropolis*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge 1995.
- A. De Magistris, *La costruzione della città totalitaria*, Città Studi Edizioni, Milano 1995.
- C. Cooke, *Russian avant-garde theories of art, architecture and the city*, Academy Editions, London 1995.
- G. Ciucci (a cura di), *Classicismo e Classicismi. Architettura Europa / America 1920-1940*, Electa, Milano 1995.
- S.O. Chan-Magomedov, *Architektura sovetskogo avangarda. Kn. 1. Problemy formoobrazovaniya. Mastera i techeniya*, Stroyizdat, Moskva 1996.
- L. Komarova, *Il Vchutemas e il suo tempo, testimonianze e progetti della scuola costruttivista a Mosca*, Kappa, Bologna 1996.
- A. De Magistris (a cura di), *URSS anni '30-'50: Paesaggi dell'utopia staliniana*, Mazzotta, Milano 1997.
- J. L Cohen, *Les années 30. L'architecture et les arts de l'espace entre industrie et nostalgie*, Éditions du patrimoine, Paris 1997.
- N. Misler, *RaKhN, the Russian Academy of artistic sciences*, Institute of Modern Russian, Los Angeles 1997.
- A. De Magistris, *Erich Mendelsohn. Il costruttivismo leningradese e la Krasnoe Znamja*, in "Casabella" n. 651-2, 1998.
- V. Buuchli, *Mosei Ginzburg's Narkonfin Communal House in Moscow: Contesting the Social and Material World*, in "Journal of the Society of American Historians", 54, 2, 1998.
- A. De Magistris, *Mosca anni Trenta: Realismo e Burocratizzazione*, in «Rassegna» n.75, 1998.

- M. Fosso, M. Meriggi, Konstantin S. Mel'nikov e la costruzione di Mosca, Skira, Milano 1999.
- Cooper, *The Origins of Soviet Avant-garde Rationalist Architecture in Russian Mystical-philosophical and Matematical intellectual tradition*, Ph.D dissertation in architettura, University of Pennysilvania 2000.
- C. Olmo (a cura di), *Dizionario dell'Architettura del XX secolo*, Allemandi, Torino 2000.
- Bokov, *Pro Ar-deko*, in "Proekt Rossiia" n. 19, 2001.
- S.O. Chan-Magomedov, *Architektura sovetskogo avangarda. Kniga vtorja*, Stroizdat, Moskva 2001.
- V. Paperny, *Cultura Two*, Cambridge University Press, 2002.
- De Magistris, *L'abitazione nella città sovietica tra la rivoluzione e gli anni Trenta*, in «Storia Urbana» n.101, 2002.
- A. Maglio, *Hannes Meyer, un razionalista in esilio. Architettura, urbanistica e politica 1930-'54*, Franco Angeli, Milano 2002.
- E.N. Šul'gina, I.A. Pronina, *Istoriya Stroganovskogo uchilišcha. 1825-1918 g.*, Moskva 2002.
- AA.VV., *Rossijskaja Akademija Živopisi, Vajaniya i Zodčestva*, Belyj gorod 2002.
- S.O. Chan-Magomedov, *Konstruktivizm. Concepcija formoobrazovanija*, Strojzdat, Moskva 2003.
- P.N. Isaev, *Stroganovka (Imperatorskoe Stroganovskoe Central'noe chudozhestvenno-promyslennoe učilišče). 1825-1918: Biograficheskij slovar'*, T. 1. Moskva 2004.
- Pogodin, A. G. *Gabričevskij: biografija e cultura*, in "Slavia", n. 1, 2004.
- F. Irace, *Milano/Mosca Mockba-Milano*, in «Abitare» n.444, 2004.
- Kiaer, *Was Socialist Realism Forced Labour? The Case of Aleksandr Deineka in the 1930s*, in "Oxford art journal", 28.03.2005.
- S. Stepanova, *Moskovskoe učilišče jivopisi I vajaniya. Gody stanovlenija*, Iskustvo, Sankt Piterburg 2005.
- M. V. Nashchokina, *Arkhitektory moskovskogo moderna. Tvorcheskije portret*, (3-ye izd), Žiraf, Moskva 2005.
- W. C. Brumfield, *America as Emblem of Modernity in Russian Architecture, 1870-1917*, in "Thresholds" 1 January 2006, 32.

- W. C. Brumfield, *America as Emblem of Modernity in Russian Architecture, 1870-1917*, in «Thresholds» 1 January 2006, Issue 32.
- S.O. Chan-Magomedov, *Moisej Ginzburg*, Moskva 2007.
- S.O. Chan-Magomedov, *Aleksandr Vesnin i konstruktivizm*, Moskva 2007.
- Canella, M. Meriggi (a cura di), *S.A. Sovremennaja Arkhitektura 1926-1930*, Dedalo, Bari 2007.
- R. Pare, *L'avanguardia perduta, Architettura modernista russa 1922-1932*, Jaka book, Milano 2007.
- A. Graziosi, *L'URSS di Lenin e di Stalin. Storia dell'Unione Sovietica, 1914-1945*, Bologna 2007.
- S.O. Chan-Magomedov, *Nikolai Ladovskij*, Izvestija, Mosca 2007.
- D. Chmelnickij, *Arkhitektura Stalina. Psichologija i stil'*, Moskva 2007.
- D. Chmelnickij, *Zodčij Stalin*, Moskva 2007.
- D. Chmelnickij, *Nikolai Alexandrovitsch Miljutin: Probleme des Planens sozialistischer Städte*. DOM, Berlin 2008.
- S.O. Chan-Magomedov, *Vladimir Krinskiy*, Moskva, 2008.
- M. Elia, *Vchutemas, Design e avanguardie nella Russia dei Soviet*, Lupetti editore, Bologna 2008.
- M. Meerovič, *Roždenie socgoroda: gradostroitel'naja politika v SSSR 1926-1932 gg.: koncepcija socialističeskogo rasselenija. formirovanije naselennykh mest novogo tipa*, IrGTU, Irkutsk 2008.
- A. De Magistris (a cura di), *Ivan Leonidov 1902-1960*, Electa, Firenze 2009.
- Azizyan, *Ar deko: dialog, kompromiss, sintez*, in *Iskusstvo epochi modernisma. Stil' ar-deko 1910-1940*, Pinoteka, Moskva 2009.
- I. Kazus', *Sovetskaja arhitektura 1920-x godov: organizacija proektirovanija*, Progress-Tradicia, Moskva 2009.
- Ju. Kosenkova (a cura di), *Arhitektura stalinskoj epochi. Opyt istoričeskogo osmyslenija*, KomKniga, Moskva, 2010.
- S.O. Chan-Magomedov, *Ivan V. Žoltovskij*, Moskva 2010.
- M. Smith, *Property of communists. The housing Program from Stalin to Khrushchev*, Northern Illinois University Press, 2010.
- J.L. Cohen, *La pjatiletka extraordinaire de Sovremennaja Arkhitektura*, Tatlin, Ekaterinburg 2010.

- S.O. Chan-Magomedov, *Nikolai Ladovskij (НиколайЛадовский)*, Mosca, 2011.
- A. De Magistris, *Club Zuev*, in *Architettura del Novecento*, (a cura di) M. Biraghi, A. Ferlenga, Einaudi, Torino 2012.
- V. Sidorina, *Konstruktivizm bez beregov. Issledovanija i etjudy o russkom avangarde*, Progress-Tradicija, Moskva 2012.
- A.I. Komeč, A. Ju. Bronovickaja, N. N. Bronovickaja, *Architektura Moskvy 1910-1935 gg.*, Iskusstvo, Moskva, 2012.
- A. De Magistris (a cura di), *Aleksandr Deineka (1899-1969). An avant-garde for de proletariat*, Fundacion Juan March, Madrid 2012.
- V. Belogolovsly, *Felix Novikov, Architect of the Soviet Modernism*, Dom, Berlin, 2013.
- F. H. Keazor, R. Marti (a cura di), *Russian Émigré Culture*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2013.
- A. Vyazemtseva, *Il colore della Rivoluzione: cromatismo e avanguardie storiche nella Russia Sovietica*, in (a cura di) Giacinta Jean, *La conservazione delle policromie nell'architettura del XX secolo*, Nardini Editore, 2013.
- P. Kuznetsov, *The Melnikov House, Icon of the Avant-Garde, Family Home, Architecture Museum*, DOM, Berlin 2013.
- Nojtatc, *Moskovskoe metro: ot perbych planov do belikoj strijki stalinizma (1897 – 1935)*, ROSSPEN, Moskva 2013.
- Popov, *Socialističeskij Realizm: metod, stil', ideologija?*, in “Istoričeskie, filosofskie, političeskie i yuridičeskiye nauki, kul'turologia i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki. Tambov, Gramota, 2013 № 12 (38). vol. II.
- Rudaševskij, *Dom na Mochovoj: tvorčeskij manifest architekтора Žoltovskogo*, in “Rodina” n.7, 2013.
- A. De Magistris, *Per una storia del concorso del palazzo dei Soviet, 1931-1934*, in “Casabella” n.838, 2014.
- A. De Magistris, *Konstantin Mel'nikov, l'architetto e il tempo*, in «Casabella» n.839-840, 2014.
- A. De Magistris, *Konstantin Mel'nikov: gli anni di Stalin, il limbo, il disgelo*, in “Casabella” n.843, 2014.
- L. Skansi, *The “Restless Allure” of (Architectural) Form: Space and Perception between Germany, Russia and the Soviet Union*, in A. Leach, J. Macarthur, M.

- Delbeke (a cura di), *"The Baroque in Architectural Culture, 1880-1980"*, Ashgate 2015.
- L. Skansi, *Insegnare architettura. Nikolaj Ladovskij: "spazio" corso base al Vchutemas, Mosca 1920*, in "Casabella" n. 847, 2015.
 - Muratov, *The Moscow School: bulwark of stability and factors of change*, in "Area" n. 138, 2015.
 - Vas'kin, Ščusev: *Zodcij vseja Rusi*, Molodaja gvardija, Moskva 2015.
 - Bravin, *El' Lisickij grafico costruttivista. La rivista "Vešč'-Gegenstand-Objet"*, in "Studi slavistici" XII, 2015.
 - Lykoshin, I. Cheredina, *Sergey Chernyshev, Architect of The New Moscow*, DOM, Berlin 2015.
 - R. Anderson, *Russia: Modern Architectures in History*, Reaktion Books, London 2015.
 - Chmelnickij, Iwan Scholtowski, *Architekt des sowjetischen Palladianismus*, DOM, Berlin 2015.
 - W.C. Brumfield, *New Directions in Russian Orthodox Church Architecture at the beginning of the Twentieth Century*, Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences 1, n.9, 2016.
 - Barchin, C. Lodder, *Ilia Golosov's Work of the 1930s and the Soviet Version of Art Deco*, in "Art in Translation", volume 8, issue 2, 2016.
 - P. Kuznetsov, *The Melnikov House: Icon of the Avant-Garde, Family Home, Architecture Museum*, DOM Publishers, Moskva, 2017.
 - Voronovič, *Aleksandr Dejneka. Chudožnik v Tret'jakovskoj galeree*, Moskva 2017.
 - Vyazemtseva, *Costruttivismo sovietico: attualità degli studi di De Feo*, in «Rassegna di architettura e urbanistica», n. 152, 2017.
 - V. Papernyj, *Cultura Due. L'Architettura ai tempi di Stalin*, Artemide, Roma, 2017.
 - Selivanova (a cura di), *Postkonstruktivizm ili roždenie sovetskogo Ar Deko: Pariž – N'ju Jork – Moskva / Post-constructivism or the Origins of Soviet Art Deco: Paris - New York – Moscow*, Galeria Eritaž, Moskva, 2018.
 - in E. Akopian (a cura di), *Architektura stadionom*, Kučkovo pole, Moskva 2018.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- Chen, *Soviet Art and Artists*, The Pilot Press, London 1944.
- Pasternak, *Dottor Živago*, (ed.it.) Feltrinelli, Milano 1957.
- De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Schwarz, Milano 1959.
- Gray, *The Great Experiment: Russian Art 1863-1922*, Thames & Hudson, London 1962.
- Konstantin Fyodorovich Juon, *Come deve essere un'arte per le masse popolari*, "Rassegna Sovietica" n.1, 1963.
- Nikolai Nikolaevich Punin, *Le correnti pittoriche degli anni Venti*, in "Rassegna Sovietica" n.3 1963.
- Alina Abramova, Boris Arvatov, Jakow Tugendchold, *Arte e industria*, in "Rassegna Sovietica" n.1 1964.
- Cyril G.E. Bunt, *Russian Art from Scythians to Soviets*, Studio, London New York 1964.
- Alexei Gan, *Il Costruttivismo*, in "Rassegna Sovietica" n.2 1965.
- Il'ja Ehrenburg, *La costruzione*, in "Rassegna Sovietica" n.2 1965.
- Vieri Quilici, *L'architettura e il costruttivismo*, in "Rassegna Sovietica" n.2 1965.
- Kornely Zelinskij, *Costruttivismo e socialismo*, in "Rassegna Sovietica" n.2 1965.
- Alina Abramova, *Tatlin*, in "Rassegna Sovietica" n.3 1966.
- Vladimir Tatlin, *Viviamo in maniera nuova!*, in "Rassegna Sovietica" n.3 1966.
- Alina Abramova, *Rodcenko*, in "Rassegna Sovietica" n.1 1967.
- Vieri Quilici, *El Lisitskij e il Proun*, in "Rassegna Sovietica" n.3 1967.
- Jakow Tugendchold, *Stile 1925*, «Rassegna Sovietica», 3 1967.
- V.I. Lenin, *Opere scelte*, Roma 1968.
- Manfredo Tafuri, *Piranesi, Ejzenstejn e la dialettica dell'avanguardia*, «Rassegna Sovietica», 1 1972.
- Bataille, *L'industrializzazione sovietica*, in *La parte maledetta* (1°ed. Paris 1967), ed.it. Bertani, Verona 1972.
- Solženicyn, *Arcipelago gulag*, (ed.it.) Mondadori, Milano 1974.
- Menna, *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, Einaudi, Torino, 1975.

- *Le jeu de Michel Foucault*, in "Les cahiers du chemin", n.29, 15 gennaio 1977.
- Sidorina, *Alcuni aspetti della "teoria dell'arte produttivista" negli anni Venti come concezione estetica*, in "Rassegna Sovietica" n.2 1977.
- S. Fitzpatrick (a cura di), *Cultural Revolution in Russia, 1928-1931*, Bloomington 1978.
- S. O. Chan-Magomedov, *L'Inchuk di Mosca nel 1920-1921*, in "Rassegna Sovietica" n.3 1979.
- S. O. Chan-Magomedov, *La semantica dell'ambiente degli oggetti*, in "Rassegna Sovietica" n.6 1979.
- Zadova, *Malevich Suprematism and Revolution in Russian Art 1910-1930*, Thames and Hudson, London 1982.
- M. Ball, *Russia's Last Capitalists: The Nepmen, 1921-1929*, University of California Press, Berkeley 1987.
- V. Strada, *Storia della letteratura russa, vol.3 Il Novecento, la rivoluzione e gli anni Venti*, Einaudi, Torino, 1988.
- Benvenuti, *Fuoco sui sabotatori. Stachanovismo e organizzazione industriale in URSS, 1934-1938*, Levi, Roma, 1988.
- V.P. Danilov, *Rural Russia under the New Regime*, Bloomington, Indiana University Press, 1988.
- L. Zadova, *L'istituto di cultura artistica*, in "Rassegna Sovietica" n.6 1989.
- I. Mazaev, *Il Produttivismo e il Lef*, in "Rassegna Sovietica" n.6 1989.
- I. Mazaev, *La concezione dell'arte produttivista*, in "Rassegna Sovietica" n.5 1989.
- V. Quilici, *La rivista SA, un prodotto costruttivista* in "Rassegna Sovietica" n.38 1989.
- N.Misler, *Avanguardie russe, «Art e dossier»*, 41 1989.
- Deleuze, *Post-scriptum sur les sociétés de contrôle*, in *L 'autre journal*, n°1, maggio 1990.
- V. Strada, *Storia della letteratura russa, Tomo III. Il Novecento. Dal realismo socialista ai giorni nostri*, cit., Einaudi 1991.
- S. Fitzpatrick, A. Rabinowitch, R. Stites, *Russia in the Era of Nep: exploration in Soviet Society and Culture*, Indianapolis, 1991.

- Valentinov, *Novaja ekonomicheskaja politika i krizis partii posle smerti Lenina*, Sovremennik, Moskva 1991.
- S. Kotkin, *Magnetic Mountain: Stalinism as a Civilization*, University of California, Berkeley 1995.
- N.A. Ivnickij (a cura di), *Golod 1932-1933 godov*, Rggu, Moskva 1995.
- R.W. Davies, *The Industrialisation of Soviet Russia IV: Crisis and progress in the Soviet Economy, 1931-1933*, Macmillan, London 1996.
- L. Marcucci, *Il commissario di ferro di Stalin: biografia politica di Lazar Kaganovič*, Einaudi, Torino, 1997.
- Graziosi, *La grande guerra contadina in Urss. Bolscevichi e contadini, 1918-1933*, ESI, Napoli, 1998.
- Buttafava, *Il cinema russo e sovietico*, Roma 2000.
- Piretto, *Il radioso avvenire*, Einaudi, Torino, 2001.
- V. Majakovskij, E. Lissitskij, *Per la voce*, (ed.it.) Ignazio Maria Gallino Editore, Milano, 2002.
- R. Conquest, *Raccolto di dolore. Collettivizzazione sovietica e carestia terroristica*, (ed.it.) Liberal, Roma, 2004.
- L. Michelangeli, *Avanguardie russe, Giunti, Firenze 2004*.
- Pianciola, *Famine in the Steppe. The Collectivization of Agriculture and the Kazak Herdsmen, 1928-1934*, in "Cahiers du monde russe", n.1-2, 2004.
- Ju. Goland, *Diskussii ob ekonomicheskoi politike v gody denezhnoy reformy 1921—1924*, Ekonomika, Moskva 2006.
- O.V. Chlevnjuk, *Stalin e la carestia dei primi anni Trenta*, in "Storica", XI, n. 32, 2005.
- Graziosi, *L'URSS di Lenin e di Stalin. Storia dell'Unione Sovietica, 1914-1945*, Bologna 2007.
- Jeremy Hicks, *Dziga Vertov: Defining Documentary Film*, I.B.Tauris & Co Ltd, London 2007.
- Rebecchini, V.A. *Žukovskij, Alessandro II e la "storia universale"*, in «Russica Romana» vol. XIX 2012.
- L. Tonini, *Rinascimento e Antirinascimento. Firenze nella cultura russa tra Otto e Novecento*, Olschki, Firenze 2012.
- Gallo (a cura di), *The clinic of dissection of art*, Marsilio, Venezia, 2012.

- A. Rees, *Iron Lazar: a Political Biography of Lazar Kaganovich*, Anthem Press, 2012.
- Torelli Landini, *Le Avanguardie Russe*, De Luca, Roma 2015.
- S. Kotkin, *Stalin: Volume II: Waiting for Hitler, 1929-1941*, Penguin Press, 2017.